

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Musicologia e Beni musicali

Ciclo XXI

Settore/i scientifico-disciplinare/i di afferenza:
L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

TITOLO TESI

Umore e ironia in Erik Satie

LUCA BOERO

Presentata da:

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. Marco Beghelli

Prof. Maurizio Giani

Esame finale anno 2010

Indice

Introduzione

PARTE PRIMA: QUESTIONI PRELIMINARI

1. Uморismo e ironia

1.1 Uморismo come humour; ironia come mobilità. Uморismo e ironia come concetti sovrapposti?

1.2 Uморismo come ‘fare’ del comico: ironia come forma di umorismo?

1.3 Uморismo contra ironia: relazioni e distinzioni

2. Uморismo e ironia in musica

2.1 L’umorismo musicale

2.2 L’ironia in musica

PARTE SECONDA: UМORISMO E IRONIA IN SATIE

1. Uморismo e ironia in Erik Satie: inquadramento generale

2. Il “periodo umoristico”

2.1 – Le raccolte per pianoforte del 1912-1914

2.1.1 – Véritables Préludes flasques (pour un chien)

2.1.2 – Descriptions automatiques

2.1.3 – Embryons desséchés

2.1.4 – Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois

2.1.5 – Chapitres tournés en tous sens

2.1.6 – Vieux sequins et vieilles curasse

2.1.7 – Sports & Divertissements

2.1.8 – Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté. Heures séculaires & instantanées

3. Satie e l'ironia come doppio fondo

3.1 – *L'ironia come doppio fondo nei brani umoristici*

3.2 – *Ironia contro gli altri*

3.3 – *Auto-ironia*

Conclusioni

Cronologia

Bibliografia

Introduzione

L'obiettivo di questa ricerca è esaminare in quali modi si manifestano umorismo e ironia in Satie, e studiare la loro natura e la loro funzione concentrandosi in particolare sui lavori composti nel secondo decennio del Novecento. È lo stesso Satie, infatti, a definire «opere umoristiche» i propri brani per pianoforte del periodo 1912-1914, caratterizzati da estrema concisione, semplicità di tessitura, largo impiego di citazioni tratte sia dalla sfera colta che da quella popolare, e dalla pressoché costante presenza di testi verbali (sotto forma di brevi brani in prosa posti come introduzione alle opere e di consigli d'interpretazione) in cui è ben evidente il gusto per lo *humor*, il *nonsense*, il *calembour*.

Per quanto Satie si presenti decisamente inadatto alle periodizzazioni ben demarcate, vista l'assoluta non-linearità del suo percorso compositivo, è difficile non riconoscere nel «periodo umoristico» uno spartiacque. Prima c'è il Satie *bohémien* della Parigi di fine secolo, misconosciuto al di fuori dei circoli del cabaret artistico Poi, un Satie che 'ricomincia da capo', si iscrive alla Schola Cantorum di Vincent d'Indy per studiare il contrappunto ed esce dall'anonimato: viene dichiarato un precursore del gusto moderno da Maurice Ravel, suoi interventi (le *Mémoires d'un amnésique*) compaiono sulla «Revue Musicale S.I.M.», i suoi nuovi lavori – le «opere umoristiche», appunto – vengono regolarmente eseguiti e pubblicati. Un cambiamento, del resto, è nettamente visibile anche nell'aspetto esteriore del compositore: se prima Satie era il *velvet gentleman* di Montmartre che indossava per dieci anni lo stesso vestito, eccolo ora trasformato in un rispettabile signore con completo, bombetta e impeccabile colletto inamidato.

La produzione «umoristica» si colloca dunque in uno snodo cruciale della vicenda di Erik Satie. Sbaglierebbe, però, chi pensasse all'emergere di tratti umoristici e ironici in Satie come ad una conseguenza di un

improvviso mutamento stilistico ed esistenziale. In effetti, una propensione di Satie verso l'umorismo e l'ironia, per quanto non sempre espressa attraverso la musica, si può notare lungo l'intero arco della sua carriera. Negli anni giovanili si hanno alcune *boutades* nelle quali si può vedere un riflesso degli ambienti della *fumisterie* parigina che Satie frequentava: come la presentazione (per ben tre volte) della propria candidatura all'altissima onorificenza, del tutto inadatta ad un giovane e sconosciuto compositore, dell'Académie des Beaux-Arts; o anche la vicenda del balletto *Uspud*, scritto assieme all'amico Contamine de Latour e mandato in visione al direttore dell'Opéra con l'assurda pretesa di una commissione giudicatrice formata da quaranta musicisti, metà dei quali scelti dagli stessi autori; per non parlare della fondazione di una propria Chiesa personale, dotata per giunta di un organo di stampa, della quale restare solo ed unico membro. Negli ultimi anni di vita del compositore, d'altra parte, si trova un'operazione come quella della celebre *Musique d'ameublement*, proposta provocatoria sull'impiego meramente funzionale della musica da parte di un autore che, in realtà, deplorava l'abitudine di «sostituire, con della cattiva musica, il dolce e eccellente silenzio», per cui sembra corretto parlare, seguendo Vladimir Jankélévitch, di «conformismo ironico».

Le «opere umoristiche» degli anni Dieci, dunque, possono essere viste come un crocevia in cui convergono atteggiamenti già emersi in precedenza e da cui si propagano influssi che si faranno sentire anche nella produzione posteriore. Da qui l'idea di concentrarsi su questo momento del percorso di Satie per affrontare la questione sulla natura e il ruolo di umorismo e ironia nella sua poetica.

In ragione della loro evidenza, ironia e umorismo in Satie sono stati notati e discussi dalla quasi totalità degli studiosi che si sono occupati del compositore. Tuttavia si avverte la mancanza, a tutt'oggi, di uno studio specifico sull'argomento, che indaghi in modo mirato sulla presenza di tratti ironici e umoristici nelle opere di Satie. Considerato come un elemento ovvio, esaminato tenendo conto soprattutto delle sue manifestazioni extramusicali (i testi verbali in primo luogo),

l'atteggiamento ironico e umoristico di Satie è stato infatti scarsamente problematizzato.

Quando si prendono in considerazione i brani «umoristici» ci si trova di fronte ad una traccia complessa, dal momento che al testo musicale si associa un testo verbale. La presenza del testo verbale, del resto, non è un fattore teso a rendere esplicito un carattere già presente nel solo testo musicale; e neppure si presenta come un semplice stratagemma applicato alla musica per darle un preciso significato umoristico. Il testo verbale appare piuttosto come un elemento che *assieme* alla musica crea un fitto intreccio di significati la cui complessità sfugge quando non lo si consideri nella sua interezza. Eppure il testo verbale, secondo una precisa puntualizzazione dello stesso Satie, non è idealmente rivolto a tutti i destinatari dell'opera: pensato come «un segreto confidato esclusivamente all'interprete», esso non è destinato al pubblico che ascolta.

Questo punto è cruciale, perché obbliga a rilevare l'esistenza di più livelli di lettura. Dal punto di vista estesico si avrà uno iato fra i semplici ascoltatori, a cui Satie rivolge il solo testo musicale, e chi invece può leggere la partitura in cui si trova anche il testo verbale. Se l'obiettivo di Satie era quello di creare delle semplici «opere umoristiche», perché costruirle in modo tale che una parte di esse resti celata alla maggior parte dei fruitori, intesi come semplici ascoltatori? Soprattutto, perché fare esplicito divieto di rendere noto il testo verbale al pubblico dei concerti?

Sappiamo che i brani umoristici venivano regolarmente eseguiti dal pianista Ricardo Viñes, e il pubblico li applaudiva con calore per il loro «humour très particulier», come riporta un cronista dell'epoca¹. Eppure a questo pubblico Satie non dice tutto. Per citare un caso specifico, in *d'Edriophthalma*, secondo brano degli *Embryons dessechés* (1913), i semplici ascoltatori potranno cogliere solo la citazione un po' storpiata della *Marcia funebre* di Chopin. Mentre, nelle intenzioni dell'autore, è destinata al solo interprete la fase posta in partitura che qualifica la citazione come una «celebre Mazurka di Schubert». Una parte della costruzione umoristica, insomma, resta celata ai più. All'ascolto si resterà nell'ambito di un umorismo specificamente musicale, con l'uso di clichés

¹ René Chalupt, in un articolo del 1913, cit. in S. M. WHITING, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Music Hall*, Oxford University Press, 1999, p. 361.

stilistici, citazioni un poco caricaturali tratte dalla sfera colta oppure divertenti richiami a motivetti popolari; ma si perderanno, ad esempio, i (significativi!) commenti dell'autore a proposito di queste citazioni.

In un momento in cui i suoi lavori vengono eseguiti pubblicamente e la sua figura di compositore riceve per la prima volta grande attenzione, Satie sceglie un modo di comunicare obliquo, volutamente tortuoso. Così, per quello che forse è il culmine della produzione «umoristica», gli *Sports & divertissements* del 1914, ove alla musica e ai testi verbali di Satie si affiancano i disegni di Charles Martin, risulta impossibile restituire il complesso dell'opera nella dimensione di un concerto. Steven Moore Whiting, nella sua monografia su Satie, immagina un'esecuzione in cui alle spalle del pianista vengano proiettati su schermo tanto i disegni di Martin quanto la partitura: sarebbe questo il miglior modo, secondo Whiting, di rendere giustizia al lavoro. Ci si può chiedere tuttavia se con una simile realizzazione non si finirebbe in realtà per snaturare l'operazione compiuta da Satie; se il contrasto fra ciò che si trova in partitura e ciò che può giungere al semplice ascolto non sia essenziale in un'opera che dietro un'apparenza divertente, leggera ed elegante, nasconde la puntigliosa sottolineatura della frivolezza della buona società espressa attraverso i commenti verbali disseminati fra i pentagrammi. Se è vero che questo lavoro rappresenta, nelle parole di Adriana Guarnieri, «una satira della borghesia dell'epoca»², il celare una parte dell'opera al grosso pubblico non potrebbe far parte del gioco di Satie? Chi è il pubblico a cui viene destinata solo una parte dell'opera: forse lo stesso che si dedica ai futili *sports et divertissements*? L'affermazione di Whiting sembra far piazza pulita delle domande, aggirare il problema.

In effetti, se la disposizione di Satie all'umorismo e all'ironia è un fatto assodato, quel che manca ancora è un'indagine sulla peculiare *natura* dell'umorismo e/o dell'ironia di Satie. Una ricerca che non solo isoli il problema anziché trattarlo nell'ambito di un discorso generale e complessivo su Satie, ma soprattutto lo focalizzi al meglio, facendo in primo luogo chiarezza sui termini. Parlare di 'umorismo' è la stessa cosa che parlare di 'ironia'?

² A. GUARNIERI CORAZZOL, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 103.

Secondo Paolo Santarcangeli «l'umorismo (nel significato che ha acquistato modernamente) consiste nell'insieme delle attività esercitate al fine di creare, rivelare o illustrare una situazione comica»: umorismo, dunque, come il 'fare' del comico³. L'ironia, dal canto suo, se certamente può essere impiegata per fini comici, ovvero essere una delle molte forme dell'umorismo, non sembra per questo esaurire nella sfera del comico le sue manifestazioni. Già considerata nella definizione più semplice, quella che la intende come una figura retorica per cui si afferma una cosa intendendo dire l'opposto, l'ironia può trascendere l'ambito della comicità: è possibile, infatti, avere un'antifrasi ironica priva di intenti umoristici⁴. Quando poi si intende l'ironia in senso più ampio, non solo come forma del discorso ma come atteggiamento e come concetto, esaurire le sue possibilità nell'umorismo appare riduttivo e fuorviante: l'ironia socratica può essere compresa nei limiti del comico? Soprattutto, è la natura *implicita* dell'ironia a distinguerla, almeno in parte, dall'umorismo: perché se l'umorista non viene compreso, fallisce il suo scopo; al contrario il celarsi può essere l'intento profondo dell'ironista. Beda Allemann, proprio nel tentativo di rendere conto della complessità dell'ironia, ha parlato di *mobilità*: in generale, un movimento su piani diversi per cui ad un'espressione di superficie si contrappone un piano di significazione retrostante, profondo⁵. Ironia come 'doppio fondo', dunque, molteplicità di piani, mobilità fra superficie e profondità; allora l'umorismo, inteso come 'fare' del comico, può, al limite, essere il piano di superficie dietro il quale l'ironia nasconde qualcosa di diverso.

Proprio questa distinzione fra umorismo e ironia si rivela particolarmente interessante nel caso di Satie. Questo perché è esattamente questo distinguo ad essere presente nella dinamica di esplicito e implicito che affiora nei brani «umoristici»: in essi si ha un primo livello accessibile ai semplici ascoltatori, alla grossa parte del pubblico, e poi un livello nascosto destinato solo a chi scende più a fondo, a chi entra in stretto contatto con l'opera e la coglie nella sua interezza. Quella che sembra essere una musica scopertamente umoristica, dilettevole e aperta al grande

³ P. SANTARCANGELI, *Homo ridens*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, p. 24.

⁴ Si pensi alla celebre apostrofe dantesca: «Godi, Fiorenza, poi che sei sì grande».

⁵ B. ALLEMANN, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1971, p. 20

pubblico possiede in realtà una natura «intima e segreta»⁶. Si può dire pertanto che dietro ad un umorismo (musicale) di superficie, compare l'ironia come dissimulazione di una rete di significati ulteriori, dati dalla lettura del testo verbale, dall'interpretazione di questo in relazione alla musica, dalle conoscenze più generali su Satie, dal considerare nello specifico la dialettica tra cosa viene nascosto e cosa viene esposto in primo piano.

Attraverso la distinzione fra umorismo e ironia diventa possibile, in definitiva, accostare la produzione «umoristica» di Satie tenendo pienamente conto della sua complessità, facendo emergere le domande anziché schivarle: quando inizia l'umorismo in musica di Satie? Perché? Perché affiancare alla musica dei testi verbali che aggiungono qualcosa alle note, ma non devono essere letti dal pubblico che ascolta? L'effetto che viene provocato negli ascoltatori è il vero intento del compositore? Se l'intento umoristico, il voler suscitare l'ilarità e il divertimento nel pubblico, è l'intento esplicito, dietro di esso ve ne è uno implicito che dice qualcos'altro? O tutt'altro? Accanto all'umorismo compare l'ironia, oppure l'umorismo entra a far parte del movimento ironico come superficie dietro la quale si cela qualcosa di diverso? Se il meccanismo dell'ironia presuppone un ironista e un ironizzato, il celare qualcosa al pubblico indica che l'autore ironista sta ironizzando proprio contro quel pubblico che finge di voler divertire? Questo è il nodo di questioni sui quali interviene questo lavoro.

La ricerca si è svolta essenzialmente lungo due direttive fondamentali: da un lato lo studio specifico rivolto alla figura e alla musica di Erik Satie, ovviamente; dall'altro il tentativo di approfondire e chiarire il senso dei termini (e dei concetti) di umorismo e ironia. Questo doppio orientamento si riflette nell'organizzazione delle pagine che seguono. La prima parte è dedicata precisamente alla definizione di umorismo e ironia, e alle problematiche che emergono dall'applicazione di questi concetti alla sfera musicale. Questa fase è da intendersi come un tentativo di chiarire le nozioni preliminari indispensabili per la ricerca, ovvero alla messa a punto

⁶ *Musiques intimes et secrètes* è il titolo dato da R. Caby a tre pezzi postumi di Satie del 1906-8.

degli strumenti di indagine. Segue una seconda parte specificamente dedicata a Satie in cui il «periodo umoristico» viene esaminato e discusso alla luce dei concetti precedentemente definiti. Anche qui si può notare una suddivisione interna: dapprima i brani umoristici vengono presi in considerazione in modo descrittivo, mettendo in luce la complessità del loro intreccio dato dalla contemporanea presenza di musica e testo verbale; poi, nel capitolo finale dedicato esattamente all'ironia in Satie, l'attenzione si concentra sulla problematica di esplicito e implicito peculiare alla produzione umoristica, nel tentativo di un'interpretazione che tenga conto della differenza fra un umorismo di superficie e un 'doppio fondo' ironico quale caratteristica principale della figura artistica di Erik Satie.

PARTE PRIMA: QUESTIONI PRELIMINARI

1. Umorismo e ironia

Umorismo e ironia sono due termini complessi: entrambi rimandano a campi semantici molto vasti che in parte si sfiorano o si sovrappongono, in parte risultano reciprocamente distinti. È sufficiente scorrere qualcuno dei numerosissimi studi dedicati ai concetti di umorismo e ironia per rendersi conto della molteplicità dei significati attribuiti ai due termini; e risulta chiaro come ogni autore possa, in ragione di questa molteplicità, considerare ironia e umorismo in accezioni più o meno vaste, ovvero più o meno ristrette, così da avere separazioni nette fra i due termini, oppure al contrario la loro fusione, con uno dei due concetti compreso nell'altro. Di fronte a questa situazione si può arrivare allo scetticismo arrendevole: all'idea, cioè, di umorismo e ironia non quali concetti stabili, ma risultanti delle opinioni diverse sui due termini avanzate di volta in volta da diversi autori.

È pur vero, però, che il problema si manifesta come tale solo nel momento in cui si vuole tentare di costruire una teoria generale che funzioni “una volta per tutte”, fornendo una definizione stabile dei termini. Per il resto, l'oscillazione dei significati non impedisce ad un singolo studioso di portare avanti una ricerca proficua nella misura in cui venga chiarito in che senso si utilizzino i termini in un particolare lavoro. Si può trovare assai poco condivisibile la definizione ristretta che Pirandello fornisce a proposito dell'umorismo, e la contrapposizione fra questo e

l'ironia avanzata nel suo celebre saggio⁷. Tuttavia ciò non toglie valore al lavoro di Pirandello, poiché l'accezione ristretta con cui viene utilizzato il termine umorismo descrive dei casi particolari che sono effettivamente l'oggetto specifico dello studio. Una volta chiarito che cosa Pirandello intende con 'umorismo' si può agevolmente seguire il suo discorso. Ma, certo, non lo si può considerare come una chiarificazione valida né del concetto di umorismo né tantomeno dell'ironia, visto che facilmente si possono trovare altrove definizioni contrastanti con quelle proposte da Pirandello.

Con questo non voglio cercare una scappatoia, quasi a voler intendere che i termini 'umorismo' e 'ironia' possano essere plasmabili a piacimento da ogni studioso, senza alcun ritegno. In realtà ho fatto queste considerazioni iniziali solo per sfuggire da subito all'ingenua pretesa di poter proporre delle definizioni definitive e non problematiche di due termini - e due concetti - fra i più instabili e discussi che sia dato d'incontrare. La scelta di utilizzare ironia e umorismo (assieme) per la mia ricerca è stata induttiva, suggerita cioè dall'oggetto di indagine. Proverò a chiarire in che senso li intendo, tentando di definirli nella maniera meno arbitraria possibile. Il mio obiettivo, però, non è quello di stabilire dei punti fermi, validi necessariamente in senso assoluto, ma solo mettere a fuoco degli strumenti di indagine.

1.1 Umorismo come humour; ironia come mobilità.

Umorismo e ironia come concetti sovrapposti?

Alla radice del termine 'umorismo' sta ovviamente 'umore', inteso come 'umidità', 'fluido', dal latino (*h*)*umor*. Alla parola latina si rifà il termine *humour*, di origine anglosassone, in un primo tempo (XVI sec.) utilizzato in riferimento all'antica scienza medica – la ben nota 'patologia umorale' – sviluppata nei secoli da Ippocrate a Galeno, a Paracelso, a Robert Fludd.

⁷ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, [1908], Milano, Mondadori, 1992.

È nel XVII secolo, con Ben Jonson, che il termine *humour* si associa ufficialmente alla sfera del comico. Se già la ‘patologia umorale’ trascendeva ampiamente i confini della scienza medica (peraltro assai labili per via della componente mistico-esoterica che la permeava ancora nei secoli XVI e XVII), grazie al teatro di Ben Jonson essa diventa un fattore di comicità. Dal dis-equilibrio degli umori associato in generale con lo stravagante, lo smisurato, il bizzarro dell’epoca barocca, si passa al ‘tipo fisso’ del personaggio da commedia, in cui la predominanza di un umore, e quindi di un carattere o di un vizio, diventa ridicola: l’Avaro, il Geloso, ecc.

Alla fine del ‘600, in Inghilterra, il termine *humour* è ormai emancipato dal suo primo significato medico-filosofico e appare definitivamente associato al comico. A sua volta, lo *humour* come concetto estetico si emancipa dalla terra d’origine e diventa di dominio europeo. Nel corso del ‘700 si diffonde in tutto il mondo occidentale.

Nel suo studio dedicato al concetto di *humour*⁸, Robert Escarpit sottolinea come il senso che viene dato al termine si polarizzi come dualismo fra un ottimismo triste e un pessimismo lieto. Come figura esemplare di *humour* potrebbe essere indicato il Falstaff di Shakespeare che per far ridere il principe indica la strategia di «*a jest with a sad brow*»⁹, ovvero: una facezia detta con aria triste. Non solo: il dualismo dello *humour* sta a significare sia che un intento comico viene dissimulato sotto un aspetto serio, sia che la facezia stessa nasconde dietro di sé qualcosa di serio, se non di tragico. Una delle grandi figure dello *humour*, inteso come punto di riferimento sopranazionale, è infatti lo Swift dei *Viaggi di Gulliver* o ancor meglio di *Una Modesta Proposta*.

Il dualismo e l’ambivalenza dello *humour* si ritrovano in molte fonti. «Il vero *humour* ha l’aria seria» scrive Addison nel 1711¹⁰. Mme de Staël, in riferimento specifico allo *humour* anglosassone sottolinea (*De la littérature*, I, cap. XV) che «Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse dans cette gaité; celui qui vous fait rire n’éprouve pas le plaisir

⁸ R. ESCARPIT, *L’humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

⁹ *Henry IV, Part II*, atto V, sc.1.

¹⁰ In «The Spectator» n. 35. Cit. in ESCARPIT, *Op. cit.*, p. 34.

qu'il cause»¹¹. In Francia, in effetti, il termine *humour* era entrato distinguendosi da *humeur* – che si riferiva al antico concetto di 'umore' – proprio in riferimento ad una «anima inglese» caratterizzata da un misto di pessimismo e di allegria, di ottimismo e tristezza. Taine, nelle sue *Notes sur l'Angleterre* lo definisce ricorrendo direttamente a Shakespeare come «lo scherzo di un uomo che scherzando conserva un aspetto serio»¹². In Germania lo *Humor* è «sublime alla rovescia» secondo Jean Paul, ma tale da infondere «un certo grado di serietà». Il che spiegherebbe non solo «la profonda serietà dei grandi umoristi, ma anche l'esistenza dei migliori tra essi proprio in una nazione malinconica»¹³.

La serie di testimonianze piuttosto concordi nel considerare lo *humour* come un misto di pessimismo e di allegria, di ambivalente mescolanza di gaiezza e tristezza, non vuol dire che già nel XVIII secolo il dibattito sullo *humour* non mostrasse al suo interno malintesi ed equivoci. Ma ritengo utile soffermarmi su questo modo di intendere lo *humour* – scherzo dissimulato sotto un'aria seria, ovvero l'apparente scherzo che ha nel profondo qualcosa di serio – dal momento che, lungi dal fornire un appiglio per una definizione chiara, mi sembra dar luogo ad un problema di sovrapposizione di concetti. Se la principale cifra costitutiva dello *humour* deve essere l'ambivalenza e la dissimulazione, infatti, sembra assai difficile tenerlo separato dal concetto di ironia.

La definizione più semplice di ironia è quella che la intende come una figura retorica: «l'ironia, come figura logica, consiste nell'affermare una cosa intendendo dire l'opposto»¹⁴. Ironia come un artificio, dunque, attraverso cui il linguaggio dice negando simultaneamente ciò che afferma. Sua caratteristica sarebbe pertanto l'inversione semantica, o antifrasi.

Se nelle manifestazioni più semplici l'antifrasi ironica agisce localmente su di una singola parola o espressione («Tempo splendido!» esclamato durante un diluvio a significare esattamente l'opposto), spesso il

¹¹ Ivi, p. 66.

¹² *Ibid.*

¹³ JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Padova, Il Poligrafo, 1994, p. 136.

¹⁴ A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 155.

meccanismo antifrastico va cercato «non tanto nel capovolgimento di senso di una parola, ma piuttosto nel significato globale dell'enunciato»¹⁵. Esiste, in altre parole, un 'tono' ironico che può investire un discorso nella sua interezza, per cui il capovolgimento di senso avviene rispetto alla totalità di quanto viene espresso. È importante considerare la definizione classica di ironia come tropo¹⁶ in questa prospettiva allargata per poter rendere conto pienamente delle varie manifestazioni ironiche. Si trova infatti anche un'ironia intesa come menzione o citazione, per cui non si ha più un singolo elemento su cui operare un'antifrasi, ma un atto linguistico che nella sua globalità significa altro da ciò che appare superficialmente (menzionare qualcosa per prendere in realtà le distanze da esso, o per dargli un significato diverso da quello originale)¹⁷. In generale, dunque, l'ironia si può intendere come «il caso limite... di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola. Caso limite, e fortemente avvertito, perché l'ironia è *distanziamento*, menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede»¹⁸.

In questo senso, più che ad una semplice antifrasi, si può pensare all'ironia come ad un movimento su piani diversi: ad un'espressione di superficie si contrappone un piano di significazione retrostante, profondo. Non a caso, Beda Allemann propone di riferirsi all'ironia parlando non di contraddizione, di antifrasi, ecc., ma di *mobilità*, intesa come spostamento degli elementi in gioco, modificarsi delle relazioni: «Accanto a quello che viene posto in primo piano, si deve intravedere anche qualche cosa sullo sfondo, o meglio, su diversi sfondi: e solo fra l'uno e l'altro di tutti questi piani può svilupparsi il gioco delle mobili allusioni dell'ironia»¹⁹. La multiplanarità, la mobilità su piani diversi consente fra l'altro di rendere conto dell'intento ironico presente in porzioni vaste quando non nella totalità di un discorso, come nel caso dell'ironia in letteratura²⁰.

¹⁵ M. MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 17.

¹⁶ Cfr. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'ironie comme trope*, in «Poétique», 41, 1980, pp. 108-127.

¹⁷ Cfr. D. SPERBER – D. WILSON, *Les ironies comme mentions*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 399-412.

¹⁸ M. MIZZAU, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁹ B. ALLEMANN, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1971, p. 20.

²⁰ Cfr. ID., *De l'ironie en tant que principe littéraire*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 385-398.

Tornando ora allo *humour*: mi sembra, da quanto detto, che il concetto di ironia risulti perfettamente adeguato in riferimento ad uno «scherzo detto con aria seria», in cui cioè la superficie è antitetica rispetto a quanto si vuole esprimere. Ancor più mi sembra calzante parlare di ironia quando si è di fronte ad un apparente tono scherzoso che dissimula in realtà qualcosa di serio. Si prenda *Una Modesta Proposta* di Swift: è questo un esempio classico, citato da pressoché tutti gli autori che si sono pronunciati sull'argomento, da Mme de Staël a Jean Paul, fino a Breton²¹, per chiarire cosa debba intendersi per *humour* al suo più alto livello. Non si è allo stesso tempo di fronte ad un perfetto esempio di ironia letteraria? La critica sociale di Swift in difesa della condizione dell'Irlanda viene avanzata attraverso un discorso che dice qualcosa di assolutamente opposto rispetto alle intenzioni dell'autore: per risolvere il problema della sovrabbondanza di bambini poveri, si potrebbe ricorrere al cannibalismo...

La sovrapposizione fra i concetti di *humour* e ironia si ritrova in effetti in alcuni commentatori. Al termine del suo saggio dedicato all'ironia, Jankélévitch presenta l'associazione di ironia e *humour* come il livello eticamente più alto dell'atteggiamento ironico²². Escarpit, tentando di fornire un modello di funzionamento dello *humour* considera l'ironia come il primo momento in una struttura dialettica costituita da una fase critica a cui segue una fase costruttiva; la fase critica, generatrice di una tensione che la fase costruttiva ha il compito di risolvere, sarebbe appunto basata sul movimento dell'ironia, capace di mettere in contatto il mondo quotidiano con un mondo deliberatamente ridotto all'assurdo²³.

Lo *humour*, che diventerebbe 'umorismo' nella traduzione italiana, e l'ironia sarebbero dunque concetti sovrapposti, fusi l'una nell'altro?

²¹ A. BRETON, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 19-34.

²² V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1997, pp. 161 e sgg.

²³ Cfr. R. ESCARPIT, *Op. cit.*, pp. 83 e sgg. Da notare in particolare come Escarpit scelga proprio l'esempio di Swift per illustrare le sue argomentazioni.

1.2 Uморismo come 'fare' del comico: ironia come forma di umorismo?

Contro l'idea di una vicinanza o addirittura identità fra umorismo e ironia si hanno casi di studiosi che considerano i due concetti come cose distinte, se non opposte. Per Bergson, ad esempio, la distinzione fra ironia e umorismo deriverebbe dal fatto che nell'ironia «si enuncerà quel che dovrebbe essere fingendo di credere che esso sia precisamente ciò che è», mentre nell'umorismo «si descriverà minuziosamente e meticolosamente ciò che è, dando a credere che è proprio così che le cose dovrebbero essere»²⁴. Esplicito nello svalutare l'ironia rispetto all'umorismo, poi, è Pirandello, per il quale l'ironia – osservata in opera nei poemi cavallereschi del Rinascimento, in particolare in Ariosto – resta una «contraddizione puramente verbale, con connotazioni emotive limitate all'idea di un che di beffardo e mordace»²⁵, tale per cui «i due elementi – comico e tragico – non si fondono mai»²⁶; laddove si fondono, ad esempio nel *Don Quijote*, secondo Pirandello si ha qualcosa di diverso: «il riso che qua scoppia... è ben diverso di quello che nasce là per l'accordo che il poeta cerca con quel mondo fantastico per mezzo dell'ironia, che nega appunto la realtà di quel mondo. L'uno è il riso dell'ironia, l'altro il riso dell'umorismo»²⁷; un umorismo che, com'è noto, viene inteso da Pirandello come un «*sentimento* del contrario» distinto dal semplice «*avvertimento* del contrario» che qualificherebbe invece il comico puro e semplice²⁸.

Nel tentativo di distinguere l'umorismo dal comico si può vedere un'eco del dibattito europeo sullo *humour* inteso come un qualcosa che ha in sé un *quid* di triste, di serio, di tragico. Ma una simile tesi si regge sul fatto di attribuire ai termini umorismo e comico delle accezioni ristrettissime: come se, infatti, un senso tragico non fosse rinvenibile in molte manifestazioni di comicità, o si potesse negare al comico quella profondità che si vorrebbe connessa al solo 'umorismo'.

²⁴ H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1982, p. 82.

²⁵ L. PIRANDELLO, *Op. cit.*, p.11.

²⁶ Ivi, p. 92.

²⁷ Ivi, p. 94.

²⁸ Ivi, p. 126.

Anche per la distinzione fra umorismo e ironia si può osservare come dietro vi sia una considerazione ristretta dei due concetti. In Pirandello, l'ironia è distinta dall'umorismo perché presa in una accezione limitata: una «contraddizione puramente verbale», in cui non si fondono mai «comico e tragico». Ma intesa come mobilità su piani diversi secondo la definizione di Allemann (vedi sopra) non diventerebbe sovrapponibile al concetto di umorismo come lo era nei confronti dello *humour*?

Come scrive Marina Mizzau a proposito delle varie posizioni che tendono a mettere in relazione o a distinguere sottilmente l'umorismo dall'ironia:

Comune a queste posizioni è l'idea che umorismo e ironia non siano cose del tutto distinte, e nemmeno si identifichino, ma che siano concetti parzialmente sovrapposti: vi è un'ironia umoristica e non (o ironia più o meno umoristica). Non è chiaro invece se uno dei due concetti sia sovradeterminato rispetto all'altro, e quale dei due; si ha l'impressione che ciò dipenda dalla focalizzazione dell'oggetto di analisi: ad esempio per Jankélévitch lo *humour* sembra essere una sottospecie dell'ironia, mentre per Pirandello evidentemente il concetto portante è l'umorismo.²⁹

Quando il termine 'umorismo' viene inteso come un concetto ristretto, ben delimitato, si creano una serie di problemi: o esso risulta qualcosa di talmente specifico da dover essere distinto da concetti limitrofi, che si trovano così a loro volta limitati - come nel caso di un 'umorismo' distinto dall'ironia e fin dal comico; oppure, quando nella parola umorismo viene fatto riverberare il concetto di *humour* misto di gaiezza e tristezza, si ha la confusione con l'ironia. In entrambi i casi, comunque, ci si trova a dover fronteggiare un buon numero di occasioni in cui l'uso corrente del termine umorismo contrasta con una sua accezione ristretta, la quale non riesce a renderne conto. Ecco cosa si trova scritto in un passaggio dell'*Antologia dello humour nero* di Breton:

²⁹ M. MIZZAU, *Op. cit.*, p. 41.

Se la più che notevole opera di Brisset merita di essere esaminata nei suoi rapporti con l'*humour*, non può in nessun modo passare per umoristica la volontà che la informa. Infatti l'autore non si scosta mai, in nessuna occasione, dall'atteggiamento più serio e più austero.³⁰

'Umorismo' viene qui usato in contrasto con *humour*: e par di capire che, se *humour* è associato ad un atteggiamento «serio e austero», ed è quindi conforme alla definizione di lunga data di si è parlato sopra, l'umorismo venga inteso come qualcosa di connesso ad un'intenzione comica esplicita.

L'idea che l'umorismo sia in diretta connessione col comico *tout court* è precisamente quello contro cui si schierano i convinti sostenitori di uno *status* particolare (particolarissimo) dell'umorismo. Ancora una volta Pirandello:

Ma ora per lui [Momigliano]: «il pianto, l'indulgenza, la simpatia, ecc. ecc. sono tutti elementi accessori» dell'umorismo, il quale, in somma, è – come ha detto il Masci – «l senso generale della comicità», e nient'altro. Inteso così, l'umorismo si può trovare dappertutto.³¹

È una presa di posizione contro il «senso largo che comunemente ed erroneamente»³² si suol dare al termine umorismo. Ora, il nodo della questione sta proprio nell'accogliere o meno quell'«erroneamente».

Lasciando da parte il dibattito storico sull'umorismo, ecco cosa riportano i dizionari a proposito della definizione attuale e corrente:

Umorismo: Modo intelligente, sottile e ingegnoso di vedere, interpretare e presentare la realtà, ponendone in risalto gli aspetti o lati insoliti, bizzarri e divertenti. (Zingarelli, Bologna, 1999)

³⁰ A. BRETON, *Op. cit.*, p. 192.

³¹ L. PIRANDELLO, *Op. cit.*, p. 67.

³² Ivi, p. 27.

Umorismo: Capacità di rilevare e rappresentare il ridicolo delle cose...
(Devoto – Oli, 2000)

Il fatto che venga spiegato l'umorismo come la capacità di vedere i lati insoliti e *divertenti* della realtà, ovvero di rilevare e rappresentare, in generale, il *ridicolo* delle cose, fa di esso qualcosa di più dello *humour* inteso come uno «scherzare seriamente». Le due definizioni tratte dai dizionari, in effetti, non sembrano lasciare spazio a concezioni troppo restrittive del concetto di umorismo; esse sembrano inclinare piuttosto verso un «senso largo» del termine, testimoniando di quello che – perlomeno attualmente – è il senso dato alla parola 'umorismo'. Nelle parole di Paolo Santarcangeli: «oggi il termine copre quasi tutta l'area del Comico rivelato»³³.

Direttamente connesso alla sfera comico, l'umorismo si caratterizza tuttavia – sempre stando ai dizionari – per un aspetto *attivo*, intenzionale, che emerge come tratto comune ad entrambe le definizioni riportate: «modo di *vedere, interpretare* la realtà» nell'una, «capacità di *rilevare e rappresentare* il ridicolo» nell'altra. Proprio su questo aspetto si sofferma Santarcangeli nel proporre una sua personale definizione di umorismo che, a differenza delle molte altre costruite intorno al tentativo di restringere il significato, punta a considerare il termine e il concetto nella prospettiva più larga possibile:

[...] l'umorismo' (nel significato che ha acquistato modernamente) consiste nell'insieme delle attività esercitate al fine di creare, rivelare o illustrare una situazione comica, ossia nel 'fare' dell'operatore della comicità'; mentre, per converso, il 'Comico', includendo naturalmente nei suoi confini l'umorismo, contiene in sé anche il ridicolo che esiste già di per sé, ancora non rivelato...³⁴

³³ P. SANTARCANGELI, *Homo ridens*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, p. 14.

³⁴ Ivi, p. 24.

Il Comico sarebbe dunque una componente dell'oggetto, una qualità; l'umorismo è invece ciò che scorge questa qualità, la interpreta e la comunica ad altri.

Umorismo come 'fare' del Comico: in questa accezione larga esso ingloba in sé le forme particolari, vale a dire i particolari modi con cui si produce un effetto comico: dalla buffoneria più esplicita all'arguzia profonda e sottile, l'Umorismo assume una molteplicità di gradazioni tutte contenute nel vasto insieme del fare-comico. La battuta, il motto di spirito, la caricatura, andranno intese come manifestazioni diverse di umorismo. Lo *humour* diventa a sua volta una forma particolare di umorismo.

Lungi dal credere di avere per le mani la definizione 'giusta' e definitiva, sono però convinto che la proposta di Santarcangeli sia la più efficace per districarsi dalla selva di considerazioni contraddittorie che si sono sedimentate attorno al concetto di umorismo nel corso del tempo. Essa offre il doppio vantaggio di inglobare in sé le declinazioni particolari di umorismo – compresa la nozione di *humour* – e di evitare uno scollamento fra una definizione data al termine in sede teorica e l'uso che ne viene fatto in pratica nel quotidiano. Fra l'altro, evita di restringere a sua volta l'area del comico, ovvero di banalizzare la comicità escludendo dal suo raggio d'azione, ad esempio, gli sconfinamenti del ridicolo nel tragico.

1.3 Umorismo contra ironia: relazioni e distinzioni

A questo punto sembrerebbe inevitabile accettare l'ipotesi di una sovrapposizione di ironia e umorismo, o meglio, l'idea che l'una sarebbe contenuta nell'altro. Con l'umorismo inteso come il 'fare' del comico, infatti, l'ironia potrebbe essere pensata semplicemente come una delle tante forme umoristiche: una delle tecniche a disposizione per produrre un effetto comico. Da cui risulterebbe non solo superfluo, ma fuorviante presentare i due termini accostati l'uno all'altro: umorismo e ironia. La distinzione, infatti, non ha senso per Santarcangeli, per il quale «l'ironico,

il satirico e via dicendo s'iscrivono tutti, 'pleno titolo', nel grande cerchio della comicità»³⁵. Eppure l'idea di assimilare completamente il concetto di ironia a quello di umorismo, ovvero di considerare l'ironia come appartenente in toto alla sfera del comico, non mi sembra del tutto convincente.

Certamente l'ironia può trovarsi strettamente connessa all'umorismo. Basta del resto rivolgersi ad una delle più recenti e aggiornate speculazioni sul comico, ad opera di Arthur Koestler, per trovare delle affinità. Si prenda ad esempio il criterio dell'*implicito*, giudicato da Koestler come un importante supporto della comicità; o quello della *bisociazione* tra due campi indipendenti e reciprocamente esclusivi vista come il meccanismo generatore del riso comico³⁶. Bene, non è certo difficile collegare entrambi all'ironia: la bisociazione alla mobilità fra due piani diversi, quello di superficie e quello in profondità; l'implicito alla dissimulazione ironica, che sempre chiede di essere interpretata da parte di chi riceve il messaggio.

Il tono ironico è spesso adottato dall'umorista; e l'antifrasi dell'ironia si ritrova in molti casi all'opera nella costruzione dei motti di spirito: ad esempio quello del delinquente che viene condotto alla forca di lunedì e sbotta: "Questa settimana comincia bene!"³⁷. Tuttavia ci si deve chiedere: il movimento antifrastico dell'ironia esaurisce le sue possibilità di impiego nel soddisfare scopi umoristici? Si prenda in considerazione la celebre apostrofe dantesca:

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande

Anche qui abbiamo dell'ironia; ma cosa c'è di comico? Nel caso del motto di spirito, il delinquente sta facendo dell'umorismo attraverso l'ironia - un umorismo non estraneo alla sfera del tragico; il che non disturba, se è vero che «Il comico non è affatto un elemento opposto al tragico... Se c'è qualcosa di opposto al comico, questo è il non comico, o il

³⁵ Ivi, p. 297.

³⁶ Cfr. A. KOESTLER, *L'atto della creazione*, Roma, Ubaldini, 1975, pp. 15-87.

³⁷ Citato da Freud ne *L'umorismo*, [1927], in S. FREUD., *Opere*, X, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 503.

serio»³⁸. Parlando dello *humour* si è visto come qualcosa di serio possa nascondersi dietro una facciata comica; ciò nondimeno non si tratta qui di dover negare al comico la possibilità di essere un veicolo per il serio: un motto di spirito può ben rimandare ad una grandissima serietà, ma questa serietà passa pur sempre attraverso la sfera del comico (e in questo si distingue dal serio puro e semplice). Ora, nel verso dantesco è proprio questo passaggio a mancare: Dante pronuncia una serissima invettiva attraverso l'artificio dell'ironia, ma senza alcun intento umoristico; non si tratta neppure di riso amaro: è che proprio non c'è niente da ridere. Il movimento antifrastico dell'ironia può dunque essere un ottimo mezzo per fare dell'umorismo, ma non esaurisce nell'umorismo le sue possibilità di impiego.

Un'ulteriore considerazione si può fare a proposito del carattere implicito dell'ironia. Una delle caratteristiche fondamentali dei messaggi ironici è il loro essere ambigui. L'ironia, infatti, «presuppone la capacità, nel destinatario, di afferrare lo scarto fra il livello superficiale e il livello profondo di un enunciato»³⁹. È vero che esistono degli 'indici' di ironia capaci di togliere l'ambiguità: nel linguaggio parlato essi sono elementi extralinguistici quali il tono della voce, la mimica e la gestualità, ecc; nella parola scritta possono essere particolari segni di punteggiatura (puntini di sospensione, punti esclamativi, ecc.), o la discrepanza tra lo stile e il contenuto. Oppure, più in generale, può essere il contesto in senso lato a qualificare un discorso come ironico. Va tenuto presente, però, che quando è il solo contesto l'elemento capace di svelare l'intento ironico, vuol dire che dei veri e propri indici dell'ironia mancano: tutto sta alla capacità di interpretazione del destinatario. È il contesto – conoscenza dell'autore, conoscenza della cultura di riferimento – che ci fa interpretare come ironica la «modesta proposta» di Swift; ma il testo scritto, di per sé, non offre alcun indice rilevabile di ironia; tant'è che Olbrechts-Tyteca cita un esperimento compiuto su di una scuola media, in cui il pamphlet di Swift

³⁸ J. VOLKELT, *System der Aesthetik*, 1905-14, citato in V. PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di G. Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988, p. 6.

³⁹ A. MARCHESE, *Op. cit.*, p. 155.

non venne nella maggior parte dei casi compreso nel suo significato ironico, ma inteso come proposta seria⁴⁰.

Se gli indici possono mancare del tutto, allora essi non sono elementi necessari all'ironia. Tanto più che anche quando sono presenti ed inequivocabili (ad esempio il tono di voce nel linguaggio parlato) essi sono delle aggiunte al discorso, che di per sé resta pur sempre ambiguo: se dico "bel film!" a proposito di una pellicola che giudico scadente, il tono della mia voce può rivelare le mie intenzioni; ma basterebbe scrivere l'enunciato per rendere problematica la sua interpretazione. L'ironia appare dunque essenzialmente ambigua; la eventuale non-ambiguità data dagli indici fa parte del progetto comunicativo dell'ironista quando questi desidera che la sua ironia venga compresa. L'ironia è di per sé implicita, anche se può essere esplicitata.

È interessante richiamare qui le considerazioni di Escarpit a proposito dello *humour* citate sopra. Per Escarpit, come si è detto, l'ironia si presenta come un efficace mezzo per fare dello *humour*; in questo senso, tuttavia, essa rappresenta solo un primo momento, una fase in cui attraverso il paradosso si crea una tensione poi risolta da una successiva fase di distensione. In altre parole, ad una situazione di paradosso occorre succeda un secondo momento che ristabilisca l'ordine delle cose, ovvero faccia comprendere il gioco dello *humour*. Se questo secondo momento non si presenta, cioè non si comprende l'ironia, allora non si coglie l'intento dell'umorista – non si ha *humour*. Il testo di Swift, infatti, costituisce un esempio di *humour* (amaro) solo se si supera «l'ostacolo della sua impietosa ironia»⁴¹, cioè se si coglie l'intento che c'è dietro.

L'ironia è costitutivamente ambigua – al limite, può essere talmente implicita da restare incompresa. L'umorismo, dal canto suo, non può permettersi il livello di ambiguità dell'ironia: se l'umorismo consiste nel rivelare o creare il comico, non può essere *costitutivamente* ambiguo, pena il fallimento del suo scopo. Quando l'umorista non viene compreso esso fallisce; al contrario, l'ambiguità che non si svela può essere l'intento dell'ironista.

Scrivi Kierkegaard:

⁴⁰ Cfr. L. OLBRECHTS-TYTECA, *Il Comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 217

⁴¹ R. ESCARPIT, *Op. cit.*, p. 42.

Se la consideriamo come un momento subordinato, allora l'ironia è l'occhio sicuro che sa cogliere lo storto, l'assurdo, il vano dell'esistenza. Così sembrerebbe ora identificarsi col dileggio, la satira, il *persiflage* ecc. Una somiglianza è naturalmente nel fatto che anch'essa vede il vano; ma al momento di avanzare la sua osservazione, glissa, in quanto non annienta la vanità, non fa come la giustizia punitiva col vizio, né ha in sé il conciliante del comico, ma rinforza piuttosto il vano nella sua vanità, rende la follia ancora più folle.⁴²

In contrasto con la dinamica di tensione-distensione dello *humour*, in Kierkegaard viene profilata un'idea dell'ironia, presa al suo stato più puro, come *sospensione*: la sospensione è ciò a cui conduce la pratica dell'ironia in Socrate⁴³. E si può notare, di passaggio, come sarebbe ben riduttivo e improprio confinare l'atteggiamento socratico nell'ambito del comico.

Intendo l'ironia come movimento antifrastico in senso lato, ovvero come mobilità fra piani diversi, tale per cui attraverso un piano di superficie viene dissimulato un piano retrostante, più profondo, di altro significato. La multiplanarità e la mobilità dell'ironia sono ciò che le consentono di essere tanto una forma del discorso quanto, ampliando progressivamente il campo d'azione, un modo di rapportarsi alle cose, agli altri, a sé stessi (l'auto-ironia, ovviamente); da ultimo, l'ironia arriva ad espandersi sino a diventare una concezione del mondo⁴⁴.

In ogni caso, trovo fuorviante limitare le possibilità dell'ironia attraverso il solo scopo dell'umorismo. Se le caratteristiche dell'ironia la rendono un efficace strumento umoristico, non tutte le manifestazioni dell'ironia hanno a che vedere con l'umorismo.

Come si potrebbe parlare di *ironia tragica* altrimenti? Si è avuto modo di notare come non sia certo l'aggettivo a risultare problematico; ma se il tragico può avere a che fare col comico, questo non significa che ciò debba accadere sempre. E comunque: cosa ha di comico il fatto che lo

⁴² S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 258.

⁴³ Cfr. Ivi, p. 157.

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 252 e sgg.

spettatore sia ad un certo punto conscio di qualche circostanza ancora ignota all'eroe di un dramma⁴⁵? Se la mobilità fra piani diversi dell'ironia può ben spiegare il duplicarsi della situazione su due livelli paralleli – un piano di superficie su cui si muove l'eroe ignaro del suo destino e quello retrostante in cui già si sa cosa ha in serbo per lui il fato – non lo può fare l'umorismo inteso come fare del comico: ch  non c'  alcun senso comico dietro la vicenda di Edipo.

Allo stesso modo non sembra riducibile alla sfera del comico il complesso concetto di ironia romantica: «un tono che sovrasta a tutto e si solleva infinitamente su ogni cosa determinata»⁴⁶, nelle parole di F. Schlegel; ovvero, come scrive Eugenio Spedicato:

[...]lo strumento che consente all'artista di mettere in opera la vocazione trascendentale della poesia, tanto nel senso della sua costruzione teoretica quanto in quello del suo momento enunciativo. L'ironia   l'azione poetica della riflessione, l'installarsi della riflessione nell'ambito della poesia [...]⁴⁷

N  tantomeno la pratica della parodia e della citazione connessa con l'estetica del Postmoderno⁴⁸, se pu  ben rientrare nel campo dell'ironia come menzione⁴⁹, pare connettersi necessariamente e assolutamente ad un intento umoristico.

In conclusione, credo sia opportuno considerare l'ironia come un principio generale, e in tal modo pensarla come un insieme che interseca quello dell'umorismo, ma che non si sovrappone totalmente ad esso. Per rappresentare graficamente questa relazione:

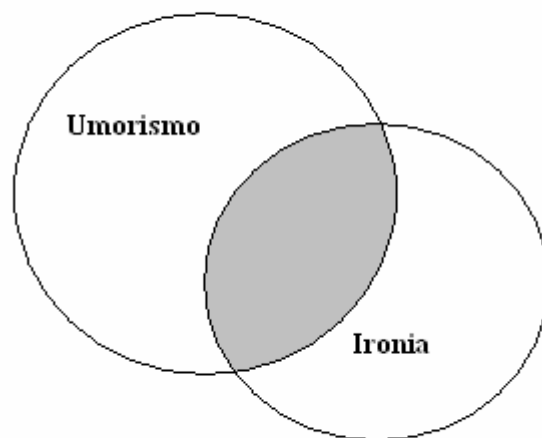
⁴⁵ Cfr. B. ALLEMANN, *Ironia e poesia*, cit., p. 20.

⁴⁶ F. SCHLEGEL, fr. 42 del «Lyceum», in ID., *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, p. 26.

⁴⁷ E. SPEDICATO, *Teodicea del riso*, in JEAN PAUL, *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁸ U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», 49, 1983, pp. 19-22.

⁴⁹ D. SPERBER – D. WILSON, *Op. cit.*



La zona di sovrapposizione rappresenta i casi in cui l'ironia diventa una forma di umorismo; lo *humour*, se si accetta la sua definizione di «facezia detta con aria triste», o dissimulazione del serio dietro lo scherzo, rientra in questo campo. Al di fuori si collocherebbero tutti quei casi in cui il principio di mobilità dell'ironia non si qualifichi come un modo del fare-comico.

2. Umorismo e ironia in musica

La scelta di accogliere la definizione di umorismo proposta da Paolo Santarcangeli non è stata dettata dalla volontà di semplificare una questione tutt'altro che lineare: al contrario, ritengo che solo attraverso una definizione dell'umorismo il più possibile aperta e non restrittiva sia possibile rendere conto della molteplicità delle manifestazioni che rientrano nel campo del comico. Il che vuol dire appunto tenere presente questa molteplicità anziché annullarla attraverso una definizione mirata ma per questo incapace di inquadrare determinati casi della comicità: meglio una definizione larga che, anche attraverso una certa vaghezza, riesca a trasmettere la difficoltà di un'indagine sul comico, che una spiegazione minuziosa ma inservibile in determinate occasioni.

Un'importante conseguenza che deriva dalla definizione di Santarcangeli è la possibilità di non legarsi ad una specifica teoria del comico. Si sa come del riso esistano numerose spiegazioni; John Morreall le sintetizza in tre grandi correnti, ovvero tre teorie fondamentali⁵⁰. La prima è quella che lega il riso ad un *sentimento di superiorità* di chi ride nei confronti del bersaglio della derisione; la si trova discussa in Platone, Aristotele, Quintiliano, poi Hobbes e infine Baudelaire. Una seconda corrente spiega il riso nel senso di una *liberazione di energia* repressa; il capostipite è Herbert Spencer; Freud, a sua volta, parla del piacere dato dall'energia liberata nel riso, dovuto al risparmio di energia che altrimenti sarebbe necessaria per reprimere l'attività psichica. Infine una terza teoria, riferita fra gli altri a Kant, Schopenhauer e Kierkegaard, è quella che si concentra sul fattore dell'*incongruenza*: il riso sarebbe cioè conseguenza della percezione dell'incongruo, ovvero di un'incongruenza fra una normale aspettativa e ciò che effettivamente accade nella manifestazione umoristica. Si può notare come le tre teorie adottino prospettive diverse che, se da un lato focalizzano solo determinati aspetti del problema e possano quindi risultare inadeguate in certi casi, dall'altro, in virtù delle

⁵⁰ Cfr. J. MORREALL, *The Philosophy of Laughter and Humour*, State University of New York Press, 1987.

loro diverse nature, possano rivelarsi tutte ugualmente valide nel loro sottolineare diversi aspetti presenti in una stessa situazione specifica: di fronte all'esempio tipico dell'uomo che cammina per strada, scivola su una buccia di banana e suscita il riso dei passanti, sembrano infatti essere validi tanto il principio della superiorità di chi ride, quanto la liberazione di energia connessa al riso, così come la percezione di un'incongruenza: un uomo cade anziché stare ritto come sarebbe normale.

Attraverso la definizione di umorismo di Santarcangeli è possibile tener conto di tutte e tre le teorie, ovvero di non escluderle a priori. Questo perché l'attenzione non è rivolta alle cause del riso, ma alla relazione che si instaura fra una situazione comica, chi ride di detta situazione, e chi suscita la risata: l'umorista. Dando per acquisito il fatto che si ride, il problema sarà di analizzare di volta in volta attraverso quali strumenti viene messo in atto il comico attraverso l'umorismo.

Le condizioni per le quali si possa avere un effetto comico sono senza dubbio *complesse* – da qui la natura irrimediabilmente complessa dell'umorismo. Perché si abbia umorismo una miriade di condizioni debbono essere soddisfatte. Soprattutto, un effetto comico va sempre considerato in relazione all'*ambiente* in cui si verifica: il che vuol dire riconoscere l'enorme importanza che rivestono il contesto, il modo con cui il fatto umoristico viene esposto (si pensi all'importanza fondamentale dei 'tempi comici'), lo stile adottato, ecc⁵¹. Chi fa dell'umorismo deve operare in un certo modo affinché l'effetto comico desiderato si attui. A sua volta, chi recepisce un messaggio umoristico deve essere in grado di interpretarlo come tale: e qui entrano in gioco le caratteristiche del destinatario, quali il suo stato d'animo contingente, la sua capacità di comprensione e interpretazione, il suo retroterra culturale, la sua conoscenza della questione specifica messa in campo, e quant'altro:

L'effetto comico viene prodotto dalle funzioni attraverso cui proposizioni, azioni e avvenimenti si inseriscono in uno specifico contesto, e si basa su di un particolare insieme di circostanze, sul contesto nel quale esistono e sullo stato

⁵¹ Cfr. S. CRITCHLEY, *Humour*, Genova, il melangolo, 2004, p. 30 e sgg.

mentale (disposizione psicologica) del ricevente. [...] Le stesse circostanze possono risultare divertenti in un contesto, imbarazzanti o irritanti in un altro. Il comico, di conseguenza, non è una qualità in sé o di per sé, quanto piuttosto uno specifico significato che, come risultato di un processo, cresce come una costellazione di simboli in un particolare contesto in cui diversi fattori operano assieme.⁵²

Il contesto ricopre dunque un ruolo fondamentale nella questione del comico, sotto diversi aspetti.

In primo luogo, l'umorismo opera entro uno specifico contesto in riferimento al quale il destinatario del messaggio umoristico basa le sue *aspettative*. Un evento risulterà divertente in relazione e in comparazione alle iniziali/normali aspettative del destinatario. L'*effetto-sorpresa*, giudicato così importante in molte teorie così come nella prassi del comico, si origina proprio in relazione ad un'attesa che viene frustrata:

[...] il comico [...] può essere associato al sottile spostamento del pensiero dall'idea di qualcosa concepito astrattamente nel suo stato normale, alla stessa cosa ora effettivamente percepita in una relazione nuova ed estranea.⁵³

Si può parlare di *contrasto* con ciò che normalmente ci si aspetterebbe, dunque; ma anche di *incongruenza* intesa come assurdità o palese inconsistenza di una situazione presentata (assurdità e inconsistenza che, è bene precisare, debbono essere riconosciute come volontarie da parte del ricevente, pena il giudizio negativo su quanto ci si trova di fronte anziché il verificarsi dell'effetto comico!). A ben guardare, rientrano nella questione della comparazione fra una norma e la sua infrazione anche gli effetti di *degradazione*. Ci si riallaccia qui alla vasta genia di studi sul comico che sottolineano il senso di superiorità connesso tanto alla produzione quanto alla percezione dell'umorismo⁵⁴: il comico come riconoscimento (ed enfaticizzazione) del 'ridicolo', inteso non

⁵² W. GRUHN, *Wie heiter ist der Kunst?*, in «Österreichische Musikzeitschrift», n. 38, 1983, pp. 677-678.

⁵³ L. J. MARTIN, *Psychology of aesthetics: experimental prospecting in the Field of the Comic*, in «American Journal of Psychology», n. 16, 1905, pp. 108-109.

⁵⁴ Su tutti, valga il riferimento al saggio di Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*; in C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1100-1121

semplicemente come qualcosa che suscita il riso, ma, stando al vocabolario, qualcosa «che muove il riso perché goffo, strano, grottesco o insulso» (Zingarelli, 1994). La degradazione avviene per lo più nei termini di un *abbassamento* – spesso repentino ed inatteso, per cui ci si ricollega all’effetto-sorpresa; in genere, una de-normalizzazione in senso negativo. Tuttavia si può trovare anche una de-normalizzazione come *esagerazione deformante* anziché abbassamento: va da sé che il senso deve restare negativo (come ad esempio nella caricatura).

In secondo luogo, l’importanza del contesto per il successo o fallimento di un intento comico è mostrata dal fatto che a volte è l’ambiente circostante in quanto tale, assai più dell’atto umoristico in sé, a produrre un effetto comico. Viceversa, un ambiente e/o delle circostanze sfavorevoli giocano un ruolo fondamentale nell’inibizione di un senso comico. L’intensificazione del piacere comico in una situazione di gruppo rispetto ad un contesto privato è indiscutibile. Come scrive R. Perl, poiché l’umorismo è una forma di comunicazione diretta, esso viene intensificato quando esiste su differenti livelli contemporaneamente: un messaggio comico rivolto ad un gruppo di persone risulta più divertente rispetto ad una situazione da singolo a singolo in quanto la comunicazione non avviene solo fra umorista e gruppo, ma anche fra i membri stessi del gruppo⁵⁵.

Le questioni relative al contesto sono importanti anche quando si sposta l’attenzione sul destinatario di un messaggio comico. Il discorso sulla comparazione fra una norma e la sua infrazione rende infatti chiara l’importanza del *retroterra*, ovvero dei «pre-requisiti» di chi riceve un messaggio comico: è essenziale alla comprensione dell’umorismo non solo il retroterra culturale in genere, ma anche la conoscenza del contesto specifico in cui ci si sta muovendo. La questione dell’ambiente circostante, dal canto suo, sottolinea un fattore essenziale dato dalla *disposizione del pubblico*: la presentazione del messaggio da parte dell’umorista può infatti essere perfetta, ma se il pubblico non è disposto a recepire l’umorismo, l’effetto comico non avrà luogo, ovvero il messaggio risulterà inefficace.

⁵⁵ Cfr. R. PERL, *The influence of a social factor upon the appreciation of humor*, in «American Journal of Psychology», n. 45, 1933, pp. 308-312.

Si può pertanto parlare, come fa Freud⁵⁶, di una relatività della comicità, dovuta in modo particolare non tanto alle caratteristiche oggettive di un atto umoristico, quanto alla disposizione soggettiva di chi quell'atto recepisce.

Queste brevi considerazioni a proposito dell'umorismo in genere si rivelano assai pregnanti quando ci si sposta nel campo particolare dell'umorismo in musica. Sottolineare l'importanza del contesto e del retroterra di conoscenze da parte del pubblico è infatti essenziale anche per la questione del comico musicale. Il non-riconoscimento di un intento umoristico in un brano musicale può infatti essere dovuto alla inabilità dell'ascoltatore ad interpretare correttamente ciò che ascolta. Questo vale particolarmente di fronte a stili musicali del passato o propri di altre culture, di fronte ai quali non si ha un'adeguata dimestichezza.

Conviene comunque fare un passo indietro, e inquadrare il problema dell'umorismo in musica in una prospettiva più ampia.

2.1 *L'umorismo musicale*

Dove sta la maggiore difficoltà a definire la questione sulla possibilità del comico in musica? Essenzialmente nel carattere “non-referenziale” della musica stessa; o, per meglio dire, nell'estraneità della musica al funzionamento dei linguaggi verbale e iconico. È l'annoso problema della “semantica” in musica, dato dalla constatazione che «la musica non possiede apparati lessicali e semantici e dunque non può rinviare a nessuna immagine del mondo, perlomeno a nessuna immagine definibile e concettualizzabile»⁵⁷.

L'argomento cardine contro la possibilità di un umorismo musicale in senso proprio, è quello secondo cui ciò che provoca riso o

⁵⁶ Cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, [1905], in ID., *Opere*, V, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p.194 e sgg.

⁵⁷ M. BARONI, *L'ermeneutica musicale*, in *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 636.

divertimento in musica non risiederebbe negli stimoli sonori in quanto tali, ma nei riferimenti extra-musicali, quali ad esempio i testi verbali associati ad un dato brano di musica. Ma la musica, di per sé, non sarebbe affatto in grado di suscitare un effetto comico, ovvero di veicolare intenti umoristici.⁵⁸

All'affermazione di una sostanziale estraneità della musica dal comico si può obiettare in due modi:

1) Volendo assecondare la distinzione fra la musica in quanto tale e gli elementi extra-musicali, alla ricerca dunque di un umorismo “puramente musicale”, si può fare riferimento alla teoria di Leonard B. Meyer, il quale ha dimostrato come sia possibile considerare la musica significativa anche sul solo piano del suo linguaggio specifico, senza bisogno di appoggiarsi a rimandi esterni. Secondo Meyer, come è noto, emozione e significato nella musica scaturiscono da meccanismi di attesa, inibizione e soddisfazione di tendenze proprie ad un particolare contesto stilistico⁵⁹. Ora, che questi meccanismi possano essere alla base anche di specifici effetti umoristici viene preso in considerazione dallo stesso Meyer, a dire il vero in modo superficiale, e nondimeno assai significativo per il nostro discorso: a proposito di quelle che chiama «forme deboli», dovute per lo più ad una «esagerata separazione degli stimoli (ad esempio l'estrema distanza tra le altezze, l'eccessiva separazione temporale, oppure le due cose insieme)», Meyer nota come vi sia la possibilità che «differenziazione (non-prossimità), disparità (non-similarità), e disuguaglianza di stimolazione» vengano intesi come «una distorsione spiritosa o grottesca di certi tipi normativi di costruzione del modello»⁶⁰.

Appoggiandosi alla teoria di Meyer, si può distinguere fra un *umorismo referenziale*, creato con l'ausilio di elementi extra-musicali, ed un *umorismo musicale assoluto*, il quale agisce facendo leva sulle normali aspettative generate da un particolare tipo di musica. La tesi centrale di Meyer è che la disattesa di una tendenza o aspettativa nel corso di un brano

⁵⁸ Cfr. al proposito R. GRUNEBERG, *Humor in Music*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 30/1, 1969, pp. 122-125.

⁵⁹ L. B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, il Mulino, 1992

⁶⁰ Ivi, p. 215.

musicale provochi una risposta emotiva nell'ascoltatore; il che si sposa in effetti benissimo con l'elemento dell'*incongruenza* assai spesso associato al comico: incongruenza quale distorsione di un codice noto, ovvero «bisociazione fra matrici incompatibili» secondo la terminologia di A. Koestler⁶¹. Molto importante, poi, è il fatto che Meyer sottolinei come la conoscenza di uno stile musicale sia essenziale per poter far valere il meccanismo di attese e disattese: allo stesso modo, come ricordato all'inizio, l'umorismo si verifica in un particolare contesto in cui sono di fondamentale importanza le conoscenze e il retroterra dei destinatari del messaggio comico; si tratta di utilizzare un codice noto all'ascoltatore per poter mettere in atto, all'interno del codice stesso, distorsioni o incongruenze necessarie all'effetto comico:

Si potrebbe dire che, come l'umorismo in generale dipende da un ben definito sistema sociale, l'umorismo musicale dipende da un ben definito sistema sonoro (armonico, ritmico, formale). Da cui deriva il fatto che l'assenza di un tale sistema, o la mancanza da parte dell'ascoltatore di una familiarità con esso, limiti decisamente la possibilità dell'umorismo.⁶²

L'incongruenza è, in generale, un effetto-sorpresa: sorpresa come contraddizione, giustapposizione, paradosso, e quant'altro. Seguendo Meyer, una sorpresa in musica sarà data dalla deviazione rispetto alle attese basate sulle norme di un particolare stile; queste norme vengono disattese, appunto, e si avrà con ciò un effetto-sorpresa. Un ascoltatore (e si presume qui quello che Meyer chiama «l'ascoltatore competente»!) di fronte ad un dato brano musicale si forma dai primi elementi ascoltati un'idea dello stile in cui ci si muove: in altre parole l'ascoltatore afferra immediatamente alcuni segnali che gli suggeriscono un particolare «punto di vista estetico», ovvero il «carattere» di un dato brano musicale; e una volta stabilito un certo clima estetico si presume che detto clima si mantenga costante (una musica che inizia «lenta e triste» si presume continuerà sulla stessa linea espressiva). Mentre ciò che conferma il clima

⁶¹ Cfr. A. KOESTLER, *Op. cit.*, pp. 21-31.

⁶² F. FISHER, *Musical Humor: A Future as Well as a past?*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 32/3, 1974, p. 380.

estetico sarà ‘stilisticamente appropriato’, ciò che lo contraddice sarà sentito come inappropriato. Qui starebbe la possibilità del comico in musica secondo James C. Kidd, un autore che prende le mosse proprio da Meyer (e da Koestler) per una sua proposta di analisi della comicità musicale:

Affinché un determinato fenomeno musicale risulti comico, esso deve contraddire il punto di vista estetico, o la proprietà stilistica, in due modi. Primo, deve contraddire la normale gamma delle possibilità attese da un ascoltatore competente. Questo modello di sorpresa lo chiamo *strutturale*, essendo determinato dalla sintassi o dalla struttura formale, o da entrambe. Secondo, deve contraddire il senso di proprietà estetica, ciò che Koestler chiama il «clima emozionale», l’attitudine dell’ascoltatore in base a cui viene assunta la sincerità estetica, il fatto che la musica stia «dicendo ciò che intende, e intenda ciò che dice». Questo modello di sorpresa lo chiamo *semantico*.⁶³

È ovvio che qualcosa di ‘stilisticamente inappropriato’ può anche essere sentito come meramente sbagliato, e niente affatto umoristico. Come l’umorismo in genere, anche l’umorismo musicale presuppone non solo il riconoscimento di una deviazione dalla norma, ma anche l’interpretazione di detta variazione come volontaria da parte dell’autore. Vi sono inoltre molti casi in cui una sorpresa a livello strutturale non evoca affatto un senso comico, né disturba il «carattere» di un’opera. Come sottolineato all’inizio, occorre sempre tener conto del contesto quando si ha a che fare con fenomeni umoristici: è il contesto che fa interpretare in senso comico le deviazioni da una norma stilistica, così come il contesto generale può chiarire il senso di una particolare sorpresa che potrebbe risultare di significato ambiguo se considerata in una prospettiva ristretta.

Gli esempi musicali che si potrebbero citare e discutere quali casi di possibile umorismo in musica sono innumerevoli. Non è questa la sede per farlo, e rimando perciò ad un lavoro specificamente dedicato all’argomento, un saggio di Benet Casablancas Domingo sull’umorismo in musica, che presenta appunto una rassegna di esempi di comico musicale

⁶³ J. C. KIDD, *Wit and Humor in Tonal Syntax*, in «Current Musicology», 21, 1976, p. 73.

nella musica occidentale dal periodo classico al primo Novecento⁶⁴. Qui, mi limiterò a prendere in considerazione un solo caso, per molti versi paradigmatico: quello del celebre *Musikalischer Spass* di W. A. Mozart.

Composto a Vienna nel 1787, il *Musikalischer Spass* si presenta con le fattezze e la formazione tipica dei Divertimenti e delle Serenate strumentali coeve: l'organico comprende due violini, viola, contrabbasso e due corni; i movimenti sono quattro: Allegro in forma-sonata, Minuetto, Adagio cantabile e Presto finale. Considerata da Einstein come una specie di esempio “in negativo” della perfezione propria dello stile classico⁶⁵, questa composizione è fra le più citate nei discorsi a proposito del comico musicale in genere, oltre che in quelli che vorrebbero sottolineare la particolare disposizione mozartiana per l'umorismo. Secondo Abert, in effetti, «raramente in musica si è adoperato tanto ingegno per fingerne la mancanza»⁶⁶. Farò una breve ricognizione della composizione allo scopo di evidenziare in che modo, attraverso quali elementi e strategie, si possa parlare di umorismo su di un piano strettamente musicale.

Il primo movimento si apre subito con una costruzione musicale di una banalità estrema: sembra fin esagerato parlare di tema di fronte all'elementare successione armonica sui gradi I-V-I che occupa le prime battute (Es. 1).

Esempio 1

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's *Musikalischer Spass*. The score is for five instruments: 2 Horns in F, Violino I, Violino II, Viola, and Bass. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature has one flat (B-flat). The first measure shows a simple I-V-I harmonic progression in all parts, with a forte dynamic marking [f] in the first measure of each staff.

⁶⁴ B. CASABLANCAS DOMINGO, *El humor en la musica: broma, parodia e ironia: un ensayo*, Berlin, Reichenberger, 2000.

⁶⁵ Cfr. A. EINSTEIN, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, p. 223.

⁶⁶ H. ABERT, *Mozart. La maturità 1783-1791*, Milano, il Saggiatore, 1985, p. 342.

Già qui troviamo una prova della necessità di tener conto del contesto nell'analisi dell'umorismo, e dell'umorismo musicale in modo particolare; perché di per sé una successione armonica elementare e banale non è affatto umoristica; bensì essa produce un effetto comico nel momento in cui l'ascoltatore la interpreta come voluta da un compositore perfettamente in grado di evitare la banalità. Da qui deriva il fatto che questa costruzione banale non venga sentita semplicemente come tale, ma piuttosto come una *caricatura* di una scrittura banale, ovvero come una volontaria strategia umoristica. Questa fondamentale osservazione resta valida anche per tutti gli altri passaggi della composizione in cui ci si imbatte in una scrittura "sbagliata", maldestra, o più in generale incongruente rispetto a ciò che si presume debba essere una scrittura "buona" e corretta. A battuta 20 e sgg. del primo movimento si trova ad esempio l'incongruenza di una figura di sfondo posta in primo piano: una tipica figurazione da basso albertino è affidata al violino I, il quale spicca sopra un tappeto sonoro creato dal resto degli archi – un caratteristico modello da accompagnamento, dunque, che non accompagna in realtà proprio nulla, ed è anzi posto in evidenza come un elemento protagonista (Cfr. es. 2). Chiaramente, è indispensabile che l'ascoltatore abbia come pre-requisiti la conoscenza del basso albertino, nonché l'esperienza di tale figura utilizzata come un tipico sfondo d'accompagnamento: la conoscenza di una norma, insomma, per poter cogliere la devianza dalla norma stessa.

Esempio 2



Nel secondo movimento, alle battute 16-20, troviamo un memorabile passaggio di corni e archi tutto incentrato su false relazioni: reb dei corni contro il re naturale di violino II e basso a battuta 17; fa# contro fa naturale a battuta 19; do# contro do naturale a battuta 20 (Es. 3).

Esempio 3



Qui la bizzarria, ovvero la palese scorrettezza del passaggio diventa comica nel suo presentarsi come la versione scritta di un'esecuzione maldestra dei corni: fa il verso, insomma, alle stonature prodotte da esecutori pedestri; basterebbe in effetti correggere le false relazioni nella parte dei corni per ottenere la versione "corretta" del passaggio. In pratica, dunque, abbiamo una canzonatura dei cattivi strumentisti e delle esecuzioni maldestri: comica, fra l'altro, perché si tratta di un'imprecisione scritta con estrema precisione (e che, per paradosso, chiede di essere ben eseguita: cosa accadrebbe, infatti, se in una cattiva esecuzione del *Musikalischer Spass* si aggiungessero stonature alle stonature?). Un'altra evocazione comica di un'esecuzione maldestra, del resto, la si ha nel Trio a battuta 58 e sgg., con la cacofonia prodotta dalla sovrapposizione di durate di ottavi e sedicesimi in suddivisioni binarie e in terzine: l'effetto è come di qualcosa che zoppica e non riesce a sincronizzarsi (Es. 4).

Esempio 4



L'Adagio, quale momento dedicato all'effusione lirica, si presta bene alla parodia comica – come del resto le scene sentimentali, con tutti i loro luoghi comuni, sono assai sfruttate nelle commedie e nelle gags di avanspettacolo da che mondo è mondo. Si possono notare, a battuta 5 e sgg. del terzo movimento, gli ampi salti melodici di dodicesima, tredicesima e decima, interpretabili come richiamo allo stilema delle frasi liriche cariche di pathos, in cui l'esuberanza sentimentale trascende i limiti della regolarità e della misura (Es. 5a); ma che qui venga simulato il fatto che l'esuberanza sia da parte di qualcuno che non padroneggia adeguatamente la materia lo suggeriva già all'inizio (b.1) una successione di quinte parallele tra violino II e contrabbasso (Es. 5b).

Esempio 5a



Esempio 5b

Adagio cantabile

Violino I

Violino II

Viola

Basso

A partire da battuta 60 si tocca un vertice nel senso della deformazione caricaturale. Una progressione scandita all'unisono da tutti gli archi prelude ad una cadenza del violino I che è un trionfo di pessimo gusto e banalità bieca: vedi lo sfruttamento nauseante delle figurazioni da basso albertino (ancora!) alle battute 67-69; da ultimo, una serie di movimenti scalari ascendenti sfocia in una successione per toni interi al registro acuto, decisamente “fuori stile”, che va ad interrompersi su di un ridicolo sol grave in pizzicato; infine, ovviamente, immancabile trillo e chiusa (Es. 6).

Esempio 6

60 Cadenza

70

80

arco trillo

Nell'ultimo movimento, a battuta 29, compare ancora una volta la caricatura di un particolare modello: qui è la scrittura contrappuntistica ad essere parodiata in senso umoristico, come fosse affidata a delle mani incompetenti; anziché creare un intreccio, infatti, le voci procedono a scatti, con l'antecedente che si ferma prima dell'entrata del conseguente; inoltre la serie di entrate non porta a nulla: l'esposizione muore in se stessa, come se non l'autore non fosse in grado di continuarla (Es. 7).

Esempio 7

The musical score for Example 7 consists of two systems of staves. The first system covers measures 30 to 40, and the second system covers measures 50 to 55. The music is written for a piano, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score begins with a forte (f) dynamic marking. The first system shows measures 30-40, with a forte (f) dynamic marking at the beginning of measure 30. The second system shows measures 50-55, with a forte (f) dynamic marking at the beginning of measure 50. The music is characterized by disjointed, staccato entries in the voices, creating a humorous parody of contrapuntal writing. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, tr).

Dopo questa rapida ricognizione del brano di Mozart, non è difficile notare come le varie manifestazioni umoristiche evidenziate possano tutte rientrare nella categoria di deviazioni da una norma stilistica. Si può parlare di disposizione impropria della tessitura, squilibri nel registro e nella strumentazione: tutti quei casi in cui particolari effetti strumentali, sbalzi improvvisi di registro, o in generale una organizzazione “sbagliata” della tessitura creano incongruenza e devianza dalla norma in senso comico; salti intervallari troppo ampi o in generale una condotta melodica “fuori stile”, distorsione di un certo materiale tematico, squilibri fra le parti (ad es. un accompagnamento in basso albertino posto in primo piano anziché come sfondo), ecc. Ancora, la deviazione può avvenire nel senso di una distorsione delle proporzioni, lunghezza o brevità esagerate: un passaggio può protrarsi oltre misura (ovvero: fuori norma) – come in una caricatura di una cadenza, o simili; oppure, al contrario, un passaggio che ci si aspetta dover dispiegarsi per un certo tempo si rivela in realtà brevissimo.

Qualunque elemento può diventare oggetto di una deviazione dalla norma. In Mozart si sono osservati esempi di disposizione impropria della tessitura e di distorsione delle proporzioni. Ma una deviazione potrebbe sfruttare anche altri parametri, come ad esempio le dinamiche: improvvise note in *ff* che spezzano l’equilibrio di un passaggio, inversione nella logica di *p* e *f*, *pp* che segue un crescendo espressivo, ecc. Un ottimo esempio, a questo proposito, è offerto dal Minuetto della Sinfonia n. 47 di Haydn, in cui ad una sezione A caratterizzata da una certa successione di dinamiche segue una sezione B che nient’altro è se non l’esatta retrogradazione di A. Di conseguenza si ha una retrogradazione anche delle dinamiche; così, se già nella prima sezione la rapida alternanza di *f* e *p* creava un andamento a sbalzi, nella retrogradazione l’effetto è quello di una successione di dinamiche sbilenca, illogica (Es. 8)⁶⁷:

⁶⁷ Cfr. G. A. WHEELLOCK, *Haydn’s Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, New York, Schirmer Books, 1992, pp. 67-68.

Esempio 8

Muet

2 Oboi

2 Corni in G/Sol

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello, Basso e Fagotto

A proposito del *Musikalischer Spass* si è parlato più volte di ‘caricatura’, ovvero di una distorsione di alcuni stilemi e clichés. Sebbene la parodia e la citazione musicale non siano certo degli artifici legati sic et simpliciter alla sfera del comico, tuttavia essi si presentano spesso al servizio di intenti umoristici. La parodia di un particolare stile, così come la citazione de-contestualizzata di materiali noti, sono in effetti procedimenti ampiamente usati per fare dell’umorismo musicale. In questo senso si può parlare di caricatura sonora, in particolare quando la parodia riguarda ben determinati topoi stilistici di cui viene enfatizzato il carattere rigido, meccanico, o che vengono presentati in modo improprio, fuori luogo.

L’uso della parodia o lo sfruttamento dei clichés presuppone ovviamente la conoscenza e il riconoscimento dei materiali utilizzati da parte dell’ascoltatore. Spesso di fronte a musiche del passato, la mancanza di dimestichezza con i materiali impiegati può inibire il riconoscimento di un intento umoristico: «come in altre forme di umorismo, nel momento in

cui il punto cruciale dello scherzo deve essere spiegato, l'effetto comico si perde»⁶⁸. Ma, per contro, è molto difficile non riconoscere il significato comico di musiche a noi contemporanee che sfruttano il principio della parodia a fini umoristici. Un caso emblematico è quello di Frank Zappa, il quale in molte sue composizioni utilizza proprio, e per lo più, le tecniche della parodia e della citazione di clichés, presentando un pot-pourri di generi musicali disparati al fine di metterli in burla, oppure creare attraverso impropri accostamenti delle “assurdità” in senso comico. Come scrive Giordano Montecchi a proposito del primo album pubblicato da Zappa, *Freak out!* del 1966:

Le quattro facciate di *Freak out!* contengono quattordici composizioni che oscillano fra due polarità riconoscibili: la parodia “al quadrato” e un virulento neo-espressionismo di marca pop. [...] A volte [...] si incontrano violente caricature sonore della timbrica vocale e strumentale [...]. Altre volte [...] troviamo invece l'uso smaccato della stonatura, dello *Sprechgesang*, oppure, ancora, l'adozione di percorsi armonici totalmente improbabili o addirittura non tonali [...] Talvolta il meccanismo si inverte: la caricatura diventa calco stilistico ostentato, più sottilmente deviante. Ne sono esempi tipici, col loro debordante stile doo-wop foggiate in untuoso cliché, *Any Way the Wind Blows* oppure *Go Cry on Somebody Else's Shoulder* [...] ⁶⁹

Vorrei infine porre l'attenzione su un altro elemento che ritengo essere assai importante ai fini di un umorismo musicale, un elemento che non era presente nel *Musikalischer Spass* di Mozart e che tuttavia è necessario porre in evidenza: si tratta della ripetitività. Il principio della ripetitività può essere inserito infatti nella dinamica di attese e deviazioni: la ripetizione genera attesa di novità, attesa che può venire frustrata generando incongruenza⁷⁰. Beninteso, non è la ripetizione in quanto tale a generare un effetto comico: spesso in musiche ripetitive non c'è traccia di umorismo; è, ancora una volta, il contesto specifico in cui la ripetizione viene impiegata a denotarla come una tecnica umoristica. In questo caso, la

⁶⁸ L.-J. LISTER, *Humor as a Concept in Music*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, p. 69

⁶⁹ G. MONTECCHI, *L'invenzione di un linguaggio. I primi album di Frank Zappa (1966-'67)*, in AA. VV., *Frank Zappa domani*, a cura di G. Salvatore, Roma, Castelveccchi, 2000.

⁷⁰ Cfr. B. CASABLANCAS DOMINGO, *Op. cit.*, pp. 47-48.

ripetizione si collega al concetto di ‘meccanicità’ considerato un importantissimo fattore del comico da Bergson⁷¹.

In musica la meccanicità della ripetizione si connette alla rigidità schematica dei moti perpetui e degli ostinati⁷²: in Satie, come si avrà modo di vedere, in questo senso si presenta come una tecnica assai sfruttata. Si consideri, poi, come la ripetitività intesa quale mezzo capace di provocare un effetto ridicolo si configuri come strumento d’imitazione della risata stessa: risata come singolo suono ripetuto: «Ah, ah ah!»; e, si sa, «il riso è fra le espressioni più contagiose degli stati psichici»⁷³.

La ripetizione in senso comico, comunque, risalta in particolar modo quando rende rigido e meccanico qualcosa che di norma non dovrebbe essere tale: come, ad esempio, il linguaggio verbale, la cui riduzione a mero effetto sonoro attraverso la scomposizione e reiterazione dei fonemi viene realizzata con particolare efficacia in musica, e proprio per ottenere effetti comici. Come scrive Rognoni nel suo studio su Rossini:

Nell’opera buffa il ritmo è l’elemento fondante l’espressione comico-musicale. Rossini [...] riduce l’articolazione sillabica della parola alla struttura (simmetrica e non) del ritmo e automatizzandola la sottopone alle leggi spaziotemporali del ritmo. La parola viene interrotta, frammentata, ridotta infine spesso alla scansione di quelle note ribattute che costituisce una delle formule più frequenti e suggestive del comico rossiniano.⁷⁴

2) La possibilità di considerare la questione dell’umorismo in musica concentrandosi esclusivamente sul dato puramente musicale, non implica il fatto che una simile condotta debba ritenersi la più proficua e corretta. Lo stesso Meyer, del resto, ribadisce come la scelta di concentrarsi sulle significazioni ‘assolute’ date dalla musica in quanto tale non implica certo ignorare o sottovalutare le reti di significati ‘referenziali’

⁷¹ H. BERGSON, *Op. cit.*

⁷² Cfr. B. CASABLANCAS DOMINGO, *Op. cit., ibid.*

⁷³ S. FREUD, *Op. cit.*, p. 139.

⁷⁴ L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino, Einaudi, 1977, pp. 11-12.

ulteriori che rimandano «ad un mondo extramusicale di concetti, azioni, stati emotivi e caratteri»⁷⁵. Si può aggiungere che, allo stesso modo, non sembra corretto ignorare l'insieme degli elementi "extramusicali" che si trovano spesso associati al testo puramente musicale.

Il concetto stesso di "extramusicale", in effetti, è problematico; nelle parole di H. H. Eggebrecht:

Fintantoché «le cose che si danno» non sono riferite – in modo diretto o indiretto, consapevole o inconsapevole – alla musica, non hanno niente a che fare con essa. Quindi non devono essere chiamate extramusicali: esse sono musicalmente indifferenti. Possono diventare determinanti della musica solo se – nuovamente, in modo diretto o indiretto, consapevole o no – sono rivolte alla musica, stabiliscono un contatto con essa, vengono pensate nella sua direzione, sono da essa raccolte, rispecchiate, rappresentate, in essa diventano attive. [...] In effetti, credo che a nulla di quanto esiste sia preclusa la possibilità di diventare una determinante musicale. E questo riguarda, ad esempio, anche la biografia di un compositore [...], o il pubblico verso cui si orienta (o non si orienta proprio) la musica [...]⁷⁶

Al di là dell'ideologia estetica ottocentesca della musica "pura", la questione dell'"extramusicale" può essere superata: se qualcosa sta al di fuori della musica e non è rivolta ad essa, le sarà indifferente, e dunque – davvero – extramusicale; d'altro canto, se una cosa (quale essa sia) perviene alla musica, essa diventerà musicale. Ovvero: «a nessuno verrebbe facilmente l'idea che nella musica vocale il testo cantato sia qualcosa di extramusicale»⁷⁷. Tanto più se si concorda sul fatto che un costrutto estetico dato dalla fusione di parole e musica dia luogo a qualcosa di diverso rispetto al valore espressivo dei due elementi presi separatamente. Considerare un solo aspetto del costrutto – cioè la sola musica – non sarebbe come considerare un quadro di Tiziano tenendo conto del disegno e non del colore, o viceversa?⁷⁸

⁷⁵ L. B. MEYER, *Op. cit.*, p. 27

⁷⁶ C. DAHLHAUS – H. H. EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 56-57

⁷⁷ Ivi, p. 50.

⁷⁸ Cfr. R. GRUNEBERG, *op. cit.*, p. 124.

In effetti, non si capisce perché ci si debba impuntare sull'idea del “puramente musicale”: se un oggetto musicale presenta un titolo, indicazioni verbali, riferimenti letterari, e quant'altro, questi andranno ben considerati come elementi necessari alla comprensione dell'oggetto stesso.

Si prendano ad esempio i *Péchés de vieillesse* di Rossini. Si tratta, com'è noto, di un corpus di brani vocali o pianistici, composti per lo più nell'ultimo decennio di vita del compositore, dal 1857 al 1868 e raccolti dallo stesso Rossini in quattordici volumi. Una delle caratteristiche principali di tale corpus è il grande peso che in esso viene ad assumere l'apparato verbale, in particolare in relazione ai brani strumentali, sotto forma di titoli, sottotitoli, didascalie; essi non sono semplicemente degli accessori di facciata associati al testo musicale, ma degli elementi espressivi che determinano il carattere dei brani, in particolare denotandoli in senso umoristico. Come scrive Adriana Guarnieri:

[nei *Péchés de vieillesse*] titolo e sottotitolo – per natura messaggi privilegiati dal punto di vista comunicativo, perché predeterminano l'attesa del destinatario – costituiscono spesso una “correzione creativa” (frintendimento, distorsione, caricatura) nei confronti del testo musicale: sconcertando l'ascoltatore, lo costringono a riflettere sulla natura del testo.⁷⁹

In uno dei *péchés*, *Un petit train de plaisir comico-imitatif* per pianoforte, oltre al titolo (già di per se nient'affatto neutro) si hanno tutta una serie di didascalie che formano una sorta di “programma” del brano, descrivendo un viaggio in treno con partenza, arrivo in una stazione, ripresa della corsa, incidente finale con morti, marcia funebre, reazione degli eredi⁸⁰. Ora, al di là della questione dell'umorismo puramente musicale, non vi è ragione di ignorare il fatto che in una simile composizione la presenza del testo verbale associato alla musica qualifica il brano, nella sua globalità, in senso comico: i singoli passaggi contraddistinti dalla presenza di una particolare didascalia non sono affatto

⁷⁹ A. GUARNIERI CORAZZOL, *La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Atti dei Convegni Lincei n. 110, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994, p. 197.

⁸⁰ Cfr. G. ROSSINI, *Prima scelta di pezzi per pianoforte*, prefazione di A. Bonaccorsi, revisione di G. Macarini-Carmignani, Pesaro, Quaderni rossiniani, II, 1954, pp. 42-58.

costrutti musicali che trovano in sé la propria ragion d'essere, bensì passaggi di musica che il testo verbale aggiunto indirizza verso un peculiare significato.

Quel che Gérard Genette chiama le «soglie» del testo, ovvero il «paratesto»⁸¹, assume una particolare importanza nella questione del comico musicale: non perché non sia possibile trovare dell'umorismo su di un piano strettamente musicale, quanto perché attraverso l'impiego dei testi verbali un compositore può qualificare senza dubbio come umoristica una sua composizione – o anche far sì che il suo umorismo sia più sottile e complesso, in quanto non dato da un solo mezzo, la musica, ma dalla somma degli elementi in gioco, in una sorta di collaborazione intertestuale fra strumenti espressivi diversi. Del resto, lo si può notare di sfuggita, il «paratesto» - ad esempio il titolo - risulta essere tutt'altro che marginale anche nel campo delle arti figurative: un'opera quale *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, meme* di Marcel Duchamp reca proprio nel titolo una chiave fondamentale per comprendere le numerose associazioni simboliche che possono essere connesse all'opera⁸².

Rossana Dalmonte, in alcune sue riflessioni propedeutiche ad una semiologia dell'umorismo in musica, ritiene che la scelta migliore per lo studioso sia quella di ammettere a priori l'esistenza di un 'significato comico' in musica, e da qui provare a rintracciare il suo corso nella sequenza comunicativa, senza fare alcuna generalizzazione e senza tentare di obbedire a tutti i costi ad una esclusiva teoria del comico. Si ammetterà, cioè, che un compositore voglia rendere comica una sua composizione, ovvero trasmettere un senso comico attraverso di essa, e che cerchi di comunicare la sua intenzione all'ascoltatore utilizzando vari mezzi, sia propriamente musicali, sia d'altra natura⁸³. Semiosi introversiva ed estroversiva⁸⁴, in altre parole, debbono convivere nell'analisi

⁸¹ G. GÉNETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

⁸² Cfr. su questo punto M. CALVESI, *Duchamp invisibile*, Roma, 1975, nonché A. SCHWARZ, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974, in particolare pp. 99-109.

⁸³ R. DALMONTE, *Towards a Semiology of Humour in Music*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 26/2, 1995, pp. 167-187.

⁸⁴ J. J. NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989, p. 90 e sgg.

dell'umorismo musicale, che dovrà certamente basarsi sul puro e semplice sistema di relazioni fra elementi della struttura musicale, ma non avrà ragione di ignorare i rimandi esterni dati dalla presenza di testi verbali, ad esempio, o anche da documenti che non sono inclusi nel testo analizzato, ma possono servire alla sua interpretazione. Si tratta, per quest'ultimo punto, della «poietica esterna» di cui parla Nattiez, capace di proiettare sulla partitura informazioni esterne, consentendo così di attribuire ulteriore senso alle strutture musicali: «il musicologo parte da un documento poietico: lettere, progetti, abbozzi, e analizza l'opera alla luce di queste informazioni»⁸⁵.

Nattiez offre un esempio di condotta prendendo in considerazione un brano che può ben rientrare fra i casi di umorismo musicale: si tratta di *Tombeau de Socrate* dei compositori surrealisti André Souris e Paul Hooreman⁸⁶. L'esame di Nattiez parte dal «livello neutro» dell'opera: considera cioè, inizialmente, le sue sole strutture musicali; da qui, elabora una prima serie di valutazioni, fino a concludere:

[...] la sensazione che prevale [...] è quella di avere a che fare con un pezzo umoristico in cui il valzer un poco sfortunato si apparenta al genere della *chanson* da *cabaret*, ma in forma parodistica.⁸⁷

A questo punto Nattiez «esce» dal testo immanente del pezzo e passa a considerare la partitura completa, con la sua serie di informazioni esterne al testo musicale: data, titolo, dedica, nome dei due compositori, ecc.⁸⁸. Ora la visione si fa più nitida: dal titolo e dalla data, 20 luglio 1925, si desume come il brano sia dedicato ad Erik Satie, morto il primo luglio dello stesso anno; Satie, che aveva composto il dramma sinfonico *Socrate*, e a cui dunque il *Tombeau de Socrate* si offre come omaggio. La conoscenza degli autori, poi, consente di cercare documenti utili nel senso di una «poietica esterna»: da una lettera di André Souris, infatti, si apprende come lo stile «umoristico» del brano fosse deliberato e

⁸⁵ Ivi, p. 109.

⁸⁶ ID., *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 23 e sgg.

⁸⁷ Ivi, p. 30.

⁸⁸ Ivi, p. 31.

indirizzato in particolare verso lo sfruttamento di clichés musicali⁸⁹. Non solo: poiché Satie stesso aveva adottato uno tipo di scrittura simile nella sua produzione «umoristica» per pianoforte, ecco che anche dal punto di vista dello stile il *Tombeau de Socrate* si qualifica come un omaggio.

Al termine del percorso analitico, in ogni caso, quella che era una «sensazione» di trovarsi di fronte ad un pezzo umoristico, diventa una certezza. E la massa di informazioni «esterne», sommate a quelle «interne», diventano un insieme compatto di cui tener conto nella sua globalità, così da far luce sulla particolare natura di detto umorismo, tenendo conto di chi ne è l'autore e di quali sono i destinatari⁹⁰: in una parola, del *contesto* (nell'accezione più larga possibile) in cui si attua.

2.2 L'ironia in musica

Per trattare la questione dell'ironia in musica si può cominciare prendendo in considerazione la definizione più semplice del concetto di ironia, quella che la intende come una figura retorica per cui si dice una cosa intendendo significare l'opposto. Avremo ironia in una composizione musicale, dunque, quando quel che ascoltiamo andrà inteso non come la reale intenzione espressiva dell'autore, ma come il suo contrario: un'atmosfera solenne che nasconde in realtà un senso giocoso, viceversa una scrittura leggera e divertita a mascherare un senso grave e drammatico.

Ne *La Damnation de Faust* di Berlioz, alla sesta scena nella seconda parte, viene intonato un coro polifonico scritto in perfetto stile accademico sulla parola «Amen», come prece alla morte di un topo. È chiaro che in questa situazione la scrittura accademica non rappresenta il reale intento espressivo dell'autore: piuttosto, lo stile grave e austero viene impiegato in una situazione che richiederebbe l'esatto contrario; si può dunque parlare di una figura ironica, per cui Berlioz “dice” l'opposto non solo di quanto sarebbe appropriato, ma anche di quanto vuole realmente

⁸⁹ Ivi, p. 33

⁹⁰ Ivi, p. 34

comunicare. Come per l'umorismo in generale, anche per l'ironia emerge chiaramente l'importanza del contesto per la comprensione del messaggio; un messaggio che, in ogni caso, per sua intrinseca natura mantiene un certo grado di ambiguità: quando Berlioz diresse *La Damnation de Faust* a Dresda, infatti, a proposito della scena dell'«Amen», venne interpellato da un ascoltatore che chiese timidamente una conferma del fatto che il passaggio contrappuntistico fosse davvero un'ironia – così da esserne del tutto sicuro⁹¹.

Nei paragrafi dedicati ai concetti generali di umorismo e ironia, ho comunque cercato di andare oltre le definizioni troppo restrittive. A proposito dell'ironia ho infatti preso a riferimento le riflessioni di Beda Allemann che tendono a configurare l'ironia più come un principio generale che come un mero atto retorico: un principio generale fondato su una dialettica fra piano di superficie e piani di significazione retrostanti, capace di rendere conto di situazioni ironiche in cui non si ha una netta opposizione fra ciò che viene detto e ciò che si vuole significare, bensì un più sottile gioco di mobilità fra superficie e profondità, fra esplicito e implicito, fra affermazioni e allusioni. Se questo modo di intendere l'ironia si rivela utile già di fronte al linguaggio verbale parlato e scritto, anche di fronte alla musica esso dimostra la sua importanza in tutti i casi in cui non è possibile mettere a fuoco un vero e proprio contrasto fra ciò che viene presentato e ciò che viene inteso dall'autore, e nondimeno sembra corretto ricorrere al concetto di ironia. Questo avviene ad esempio di fronte a casi di citazione e parodia di stili e generi musicali in altri contesti e con altri intenti rispetto alla situazione originale.

Si è già avuto modo di segnalare un articolo di D. Sperber e D. Wilson a proposito dell'ironia come menzione⁹². In detto articolo la pratica della citazione viene intesa come una modalità dell'ironia, o meglio, uno dei casi in cui l'ironia trascende la troppo stretta definizione che la qualifica come un atto retorico fondato sull'antifrasi. In effetti, se si considerano due enunciati quali:

⁹¹ Cfr. D. CAIRNS, *Irony in music before Mahler*, in AA.VV., *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Actes du colloque de Montpellier, 16-18 juillet 1996, Climats, 2001, p. 29.

⁹² D. SPERBER – D. WILSON, *Op. cit.*

1) Che tempo splendido!

2) Mi pare di sentire qualche goccia di pioggia...

detti da qualcuno mentre si scatena un violento acquazzone, si può notare come solo il primo rientri nella definizione di ironia come antifrasi, laddove il secondo si presenta piuttosto come una sorta di litote. Ma anche considerando il primo enunciato, limitarsi a qualificarlo come un'antifrasi appare riduttivo, poiché non mette in luce lo *scopo* dell'espressione ironica: se l'intenzione del parlante è quella di dire che sta piovendo, perché dire il contrario contando sull'interpretazione dell'ascoltatore?

La seule intuition claire et reconnue c'est que le locuteur ne veut pas faire entendre l'idée qu'il énonce et qu'au contraire il veut faire entendre que cette idée est à l'opposé de la sienne. Certes, de là on peut déduire ce qu'est l'idée du locuteur ; mais on ne peut pas en déduire que son intention ait été principalement ou même accessoirement de transmettre cette idée.⁹³

Seguendo Sperber e Wilson, si potrebbe dire che chi enuncia la frase «Che tempo splendido!» durante un acquazzone cerchi di trasmettere non tanto un'idea sul tempo, quanto piuttosto un'«idea su di un'idea» – ad esempio che sarebbe ridicola o derisoria l'idea o il desiderio di un tempo splendido⁹⁴. Inoltre, la frase in questione non solo si può leggere come un'antifrasi ironica, ma anche come la *menzione* fuori luogo di una tipica frase adatta ad un'altra situazione. La differenza che passa tra l'impiego di un'espressione e la menzione della stessa, è che quando si impiega un'espressione si designa ciò che tale espressione designa; quando si menziona un'espressione, al contrario, si designa piuttosto tale espressione. L'ironia come menzione o citazione, dunque, è il caso in cui l'attenzione non viene posta tanto sul significato di ciò che si dice, quanto su quel che viene detto.

Per trasporre tutto questo in campo musicale, si potrà dire che un'ironia come menzione, ovvero la citazione ironica di altra musica, si

⁹³ Ivi, p. 402.

⁹⁴ *Ibid.*

presenta esattamente nei termini di qualcosa che non viene semplicemente ‘impiegato’: non si avrà, cioè, solo un dato materiale musicale, ma anche il fatto che quel materiale musicale proviene e rimanda ad altri contesti; dunque non si avrà semplicemente da notarne l’uso, ma soprattutto il perché di questo uso. Si avrà della «musica al quadrato», come Adorno definiva le composizioni dello Stravinskij ‘neoclassico’ tutte fondate sulla parodia e la citazione di musiche già esistenti⁹⁵.

Per Rudolph Stephan la principale conquista del neoclassicismo stravinskiano consiste precisamente nella parodia, nella meccanizzazione e nello straniamento di modelli stilistici pre-esistenti⁹⁶. La parodia in Stravinskij non agisce solo nel senso di trasformazione di una o più composizioni esistenti in un’opera nuova – in questo senso sarebbe una derivazione dall’antica tecnica parodistica fiamminga – bensì come trasformazione in senso canzonatorio o caricaturale di un brano musicale⁹⁷. A proposito del balletto *Pulcinella* del 1919, opera che inaugura il periodo neoclassico del compositore, e una delle parodie di maggiore ampiezza in cui una nuova composizione viene costruita a partire da opere di un altro autore, lo stesso Stravinskij ebbe a dire:

Sapevo benissimo che non avrei potuto produrre una “contraffazione” di Pergolesi, perché le mie abitudini propulsorie sono così diverse; tutt’al più potevo ripetere Pergolesi con il mio accento personale. Che il risultato fosse in un certo senso una satira era forse inevitabile – che avrebbe mai potuto trattare *quel* materiale nel 1919 senza farne una satira?⁹⁸

Al di là delle parole di Stravinskij, conviene porre l’accento sul significato ironico che la parodia di stili del passato riproposti in maniera straniata assume. Di fronte ad una citazione distorta di stilemi e clichés di altre epoche, stili, generi, ecc., si ha dell’ironia nella misura in cui interviene un distacco «critico» dell’autore rispetto al materiale utilizzato, tale per cui non viene posto in primo piano il materiale in sé, ma il fatto

⁹⁵ T. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1980, p. 148.

⁹⁶ R. STEPHAN, *Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik*, in «Melos/NZ», 138, 1976, p. 3.

⁹⁷ Cfr. H. SCHNEIDER, *Stravinskij e la parodia*, in AA. VV., *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 133-150.

⁹⁸ I. STRAVINSKIJ – R. CRAFT, *Colloqui con Igor Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977, p. 308.

stesso di aver utilizzato tale materiale – un materiale che non viene semplicemente *impiegato*, quindi, ma soprattutto *menzionato*.

Per richiamare direttamente la definizione di Beda Allemann di ironia come ‘mobilità’, ovvero dialettica fra un piano di superficie ed uno più profondo, si può notare come la menzione di stili musicali del passato in Stravinskij generi proprio una multiplanarità, per cui ciò che si ha in superficie - la creazione di musica da altra musica - rimanda ad un piano sottostante: un piano profondo in cui andranno ricercate le motivazioni del perché debba essere creata musica da altra musica. È proprio al piano retrostante la superficie che guarda Gianfranco Vinay per rintracciare il «significato profondo» di *Pulcinella*:

Tutti i procedimenti messi in atto da Stravinsky nel *Pulcinella* per assumere lo stile napoletano tardo-barocco nella propria orbita stilistica conducono al medesimo risultato finale in cui risiede il significato profondo dell’operazione: convertire un linguaggio governato da una logica consequenziale e simmetrica in una dimensione linguistica governata invece dal senso della frammentarietà e della discontinuità.⁹⁹

L’appropriazione di stilemi del passato c’è in effetti sempre stata: quel che distingue l’approccio di Stravinskij è un atteggiamento «critico» per cui i materiali non vengono semplicemente accolti, ma manipolati e piegati «discutendone» le loro caratteristiche; ovvero, in generale, significando altro rispetto a quanto significano i materiali impiegati di per se stessi. Nello specifico caso di Stravinskij, sempre secondo Vinay, il «confronto critico» con i materiali menzionati

[...] crea una dimensione nuova nel rapporto fra il passato e il presente, una sorta di movimento circolare, rotatorio, in cui il senso della frattura deriva dalla disponibilità del linguaggio stravinskiano e dei modelli archetipizzati ad assumere qualsiasi travestimento, a subire qualsiasi estensione di significato in una direzione non evolutiva, bensì con deflagrazioni improvvise e continue che irradiano i frammenti linguistici in ogni possibile direzione di senso.¹⁰⁰

⁹⁹ G. VINAY, *Stravinsky neoclassico. L’invenzione della memoria nel ‘900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 68.

¹⁰⁰ Ivi, p. 69.

Nel paragrafo precedente si è parlato di citazione, parodia, uso straniato di determinati clichés stilistici come procedimenti utilizzati al fine di creare dell'umorismo musicale. Che questi stessi procedimenti possano essere osservati anche nei casi di ironia in musica non è problematico: se l'umorismo viene inteso come il 'fare' del comico, l'ironia può essere impiegata come uno dei mezzi a disposizione dell'umorista. La creazione di un umorismo musicale attraverso la menzione ironica di materiali musicali preesistenti rappresenta quella zona di sovrapposizione fra umorismo e ironia di cui si è detto trattando dei due concetti in senso lato. La possibilità di convivenza di umorismo e ironia è in effetti dimostrata dalla possibilità di prendere in considerazione determinati esempi come espressioni tanto di una volontà umoristica quanto di un atteggiamento ironico. Il caso di un autore come Haydn è in questo senso emblematica: da un lato molte sue composizioni vengono indicate come esemplari per la possibilità di un umorismo musicale, quali paradigmi, cioè, delle tecniche a disposizione di un compositore per la creazione di effetti comici in musica; d'altro canto è possibile leggere le stesse composizioni chiamando in causa il concetto di ironia. Se la scrittura di Haydn è, come dimostra Wheelock¹⁰¹, molto spesso orientata alla creazione di effetti umoristici – effetti umoristici che si basano su meccanismi di attese e disattese di convenzioni di genere di cui si è detto nel precedente paragrafo – questa stessa scrittura, nella misura in cui 'riflette' sulle convenzioni del linguaggio musicale coevo, è leggibile come una forma di ironia secondo M. E. Bonds, che traccia un interessante parallelo fra Haydn e Laurence Sterne: così come Sterne scrive un'opera come il *Tristram Shandy*, umoristica ma anche ironica nel suo essere un romanzo che riflette sulle convenzioni stesse del romanzo, così le composizioni di Haydn sono, secondo Bonds, esempi di umorismo in musica che allo stesso tempo denotano un atteggiamento ironico di fronte alla stessa composizione musicale, vista come un artefatto con tutto un suo retroterra di regole e

¹⁰¹ Cfr. G. A. WHELOCK, *Op. cit.*

convenzioni che possono essere contraddette e dunque in qualche modo criticate, osservate con il distacco proprio dell'ironista.¹⁰²

Se esiste la possibilità che l'ironia intersechi l'umorismo, sia cioè essa stessa una forma di umorismo oppure conviva accanto ad un intento umoristico senza contrastarlo, è anche vero che la distinzione fra i concetti di umorismo e ironia implica la necessità di poterli trovare in casi in cui risultino indipendenti l'uno dall'altro. In altre parole, poiché ho sottolineato la necessità di distinguere il concetto di ironia in genere dal comico *tout court*, è necessario ora presentare dei casi per i quali sia possibile parlare, in musica, di un'ironia priva di intenti umoristici.

Fin dal suo primo apparire, alla musica di Mahler è stato spesso associato il concetto di ironia. Nientemeno che di «Sinfonia Ironica» parlava un critico viennese recensendo la *Prima Sinfonia* di Mahler¹⁰³; Arnold Schönberg, del resto, in quella stessa sinfonia vedeva la «prima espressione cosciente dell'ironia in musica»¹⁰⁴. Ad essere preso a riferimento è soprattutto il terzo movimento, con la ben nota citazione del canone infantile *Fra' Martino* riproposto in modo minore, e dunque tramutato, da gioco sonoro gioioso, in una marcia funebre sinistra. Che il carattere espressivo del movimento sia assolutamente tragico lo rivela lo stesso Mahler, il quale, nel 'programma' redatto in occasione della seconda esecuzione della *Prima* ad Amburgo, nel 1893, intende la Marcia come ciò che prepara e provoca, all'inizio dell'ultimo movimento, l'«improvvisa esplosione di disperazione di un cuore profondamente ferito»¹⁰⁵. E di ironia si tratterebbe nella misura in cui un materiale musicale noto e connotato in un ben determinato senso (infantile, gioioso, ecc.) viene utilizzato per un fine espressivo diametralmente opposto (il canto gioioso diventa marcia funebre; il gioco infantile diventa nostalgia di infanzia perduta, ecc.).

¹⁰² M. E. BONDS, *Haydn, Laurence Sterne e l'origine dell'ironia musicale*, in AA. VV., *Haydn*, a cura di A. Lanza, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 179-206.

¹⁰³ M. KALBECK, bollettino del «Neues Wiener Tagblatt», 19 novembre 1900, cit. in H.-L. DE LA GRANGE, *L'envers et l'endroit: ironie, double-sens, ambiguïté dans la musique de Mahler*, in AA.VV., *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 82.

Va detto, però, che l'esempio della *Prima Sinfonia* è talmente perfetto nel mostrare un contrasto fra un materiale originale e l'uso che viene fatto di quello stesso materiale in un nuovo contesto, da risultare in definitiva poco utile al nostro discorso. Questo perché non viene espresso qualcosa attraverso un materiale che di norma dovrebbe significare l'opposto: il materiale originale, infatti, non viene direttamente menzionato, ma *modificato* in maniera sostanziale (e la modifica più importante in questo senso è chiaramente la trasposizione al modo minore). È un po' come trovarsi di fronte alle immagini dei pagliacci che piangono: non è tanto il fatto che venga espressa tristezza attraverso un'immagine che in genere dovrebbe portare allegria quale quella del clown; piuttosto la figura del clown viene mostrata in un atteggiamento contrario a quello che ci si aspetta da lui¹⁰⁶. Insomma: se l'ironia è mobilità fra un piano di superficie e uno di profondità, qui il movimento è annullato dal fatto che il piano profondo viene letteralmente portato in superficie, reso immediatamente evidente.

Assai più utile quale esempio di ironia in musica sembra essere il caso della *Quarta Sinfonia* di Mahler. In essa in effetti trova espressione un atteggiamento ironico generale della poetica mahleriana, tale per cui ciò che si ascolta è come fosse posto "fra virgolette"; ovvero, nelle parole di Adorno: «il linguaggio di Mahler è pseudomorfosi in quanto si distanzia dal *medium* oggettivo del suo vocabolario nel momento stesso in cui lo usa»¹⁰⁷. Ecco che, secondo Adorno, proprio l'intero primo movimento della *Quarta Sinfonia* appare «tutto composto come tra virgolette», e sembra raccontare come «c'era una volta la sonata»¹⁰⁸.

Di fattezze «quasi haydniane», il primo movimento della Quarta Sinfonia sembra effettivamente essere a prima vista un richiamo al prototipo sinfonico della tradizione viennese. Tuttavia il richiamo al

¹⁰⁶ Così si esprime Jean Starobinski a proposito dell'evidenza tragica nei celebri clown tristi dipinti da Rouault: «[...] al contrario dei potenti presi in trappola dal loro abbigliamento e dagli attributi esterni di una vana tirannia, il clown è un *re derisorio*; con il suo costume da parata indosso, è ancor più prossimo al riconoscimento della propria realtà derisoria, ancor più pronto a riprendere umilmente possesso della sua miserevole verità». J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 122.

¹⁰⁷ T. W., ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, introduzione e cura di E. Napoletano, Torino, Einaudi, n. ed. 2005, p. 38.

¹⁰⁸ Ivi, p. 113.

linguaggio del classicismo viennese non si presenta semplicemente come un esercizio di stile o un omaggio ad un'epoca passata, quanto quale rievocazione nostalgica di qualcosa che non è più e non può più essere. Come scrive Quirino Principe, «si è parlato di un carattere mozartiano della *Quarta*, ma ciò è dovuto all'apparenza splendente di un suono che non si sta più perdendo perché è già perduto, e perciò ora è tutto visibile»¹⁰⁹. Se vengono evocate le fattezze superficiali della sinfonia classica, per dimensioni e profili tematici, non viene affatto restituita la natura dinamica della forma-sonata del classicismo viennese, sostituita com'è da un generale senso di uniformità: «tutto è squadrato, in ordine, quell'ordine con cui si vedono le cose che non hanno odore né colpiscono il tatto»¹¹⁰. Ed è proprio «questa assenza di tensione a divaricare le distanze tra forma e contesto, e nulla pare meno recuperabile di quella “felicità” che le tinte trasparenti dell'opera annunciano, visto che ogni emozione sembra come costretta entro binari neutri, di terrificata atarassia»¹¹¹. Allo stesso modo, il clima infantile che permea tutta la *Quarta* è talmente sopra le righe da trasmettere una sensazione di infanzia irrimediabilmente perduta piuttosto che la possibilità di una vera evocazione.

Nella sinfonia serafica (la *Quarta*) la musica di Mahler è più che in ogni altra pagina una pseudomorfosi. I sonagli della prima battuta – che coloriscono leggermente la semiminima dei flauti – hanno sempre procurato uno *choc* all'ascoltatore normale, che si sentiva preso in giro. Ed è proprio il sonaglio di un buffone che, senza dirlo, vuol dire: «Non c'è niente di vero in quello che state ascoltando».¹¹²

Il sonaglio del primo movimento ricompare nel Finale, a separare le strofe del Lied *Das himmlische Leben*. Il testo di questo Lied presenta, dietro un'apparente superficie di misticismo fanciullesco, una curiosa serie di immagini inquietanti. In un Paradiso in cui «non si sente il tumulto del mondo» ci sono però tumulti fin troppo terreni: Giovanni Battista fa

¹⁰⁹ Q. PRINCIPE, *Mahler*, Milano, Rusconi, 1983, p. 663.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ G. NICASTRO, *Le Sinfonie di Gustav Mahler*, Milano, Mursia, 1998, p. 65.

¹¹² T. W., ADORNO, *Mahler*, op. cit., p. 68.

scappare un agnello, «un mite, innocente, paziente, dolce agnellino» che però il macellaio Erode aspetta per ucciderlo (!); San Luca sgozza un'oca «senza pena e pietà» mentre intorno la vita angelica assume i connotati di una festa contadina, con danze e canti nell'«osteria del cielo», dove «il vino non costa nulla». All'ambiguità del testo verbale si adegua una musica che alla lineare melodia del canto associa striduli segnali sonori ad imitare le grida degli animali sgozzati, e soprattutto porta alla luce il «tumulto» che turba l'idea di innocenza paradisiaca attraverso il suono del sonaglio già ascoltato all'inizio della sinfonia. Il risultato è il continuo turbamento di un clima di serenità che da ultimo suggerisce come l'evocazione di un'innocenza fanciullesca sia in realtà impossibile:

[...] l'immagine di beatitudine che conclude la sinfonia, una beatitudine che dipinge il paradiso in maniera contadina e antropomorfa per avvertire che il paradiso non esiste.¹¹³

Con la *Quarta* di Mahler abbiamo dunque una contrapposizione tra superficie e significato profondo, tale per cui ciò che appare in primo piano non è ciò che si cela in profondità; dalla dialettica fra il piano di superficie e quello che vi sta dietro si costruisce il senso della sinfonia. Se ironia non è semplicemente antifrasi, ma mobilità fra piani di significazione diversi, allora di fronte alla *Quarta Sinfonia* di Mahler si può parlare di ironia, e di un'ironia che non ha a che vedere con l'umorismo: non c'è nessun atteggiamento umoristico dietro la musica di Mahler, nella misura in cui l'intento espressivo non si pone mai nella sfera del comico – non è il riso o il divertimento (neppure di alto livello) l'obiettivo dell'autore.

Parlando dell'umorismo in musica ho sottolineato più volte come risulti assolutamente fondamentale il riferimento al contesto per la comprensione dell'intento umoristico messo in atto dal compositore. Ora, se questo è vero per l'umorismo, che si presenta in fin dei conti come un qualcosa di esplicito (per quanto sottile, il senso comico vuole essere colto, pena il fallimento dello scopo), a maggior ragione sarà vero per l'ironia,

¹¹³ *Ibid.*

che nell'ambiguità e nel carattere implicito del suo essere trova due fondamenti costitutivi.

Questo vuol dire che, fin dal primo esempio presentato, quello della *Damnation de Faust* di Berlioz, è la conoscenza globale del contesto – un singolo passaggio in relazione all'opera intera, l'opera in relazione alla poetica del compositore, il compositore come un individuo immerso in un certo ambiente sociale e culturale, ecc. – a fornire gli indispensabili appigli per cogliere il senso ironico di un brano musicale. Un contrappunto accademico sulla parola «Amen» non è certamente ironico di per sé: è il fatto che nell'opera venga intonato per la morte di un ratto a far emergere il senso ironico del passaggio, fino all'ironia dell'autore nei confronti del “buon contrappunto” in quanto tale. Allo stesso modo, una canzoncina infantile trasportata in minore oppure il richiamo a stilemi del classicismo viennese non generano ironia se presi isolatamente: ma letti alla luce di una conoscenza più generale di un autore come Mahler possono essere interpretati in senso ironico.

Nel linguaggio verbale l'ambiguità dell'ironia viene annullata o quantomeno ridimensionata dal ricorso a determinati indici (tono della voce nel parlato; particolare punteggiatura nello scritto, ecc.). In ambito musicale un indice di ironia può essere senza dubbio il testo verbale. Per questo l'esigenza sottolineata sopra di tener conto di tutti gli elementi associati al testo puramente musicale viene confermata e fin rinforzata quando ci si trova a dover interpretare messaggi ironici. Certo, quando gli indici mancano l'interpretazione deve far fronte all'ambiguità del messaggio. Può certamente intervenire la «poietica esterna» di cui parla Nattiez, che già si è menzionata in relazione all'esame dell'umorismo in musica: informazioni sull'autore possono chiarire determinati aspetti dell'opera. Ma può darsi il caso in cui neppure le informazioni esterne riescano a dipanare l'ambiguità di un messaggio.

Maynard Solomon, nella sua biografia su Mozart, parla di ironia mozartiana in riferimento alla successione di caratteri espressivi contrastanti che si alternano in molte composizioni strumentali; nello specifico, il carattere ludico dei movimenti esterni è contrastato dal *pathos* lirico del movimento lento centrale:

Forse perché capita spesso di leggere la musica di Mozart con occhi abituati ai paradigmi dello «stile eroico» di Beethoven, talvolta ci sfugge che i tempi lenti di Mozart sono concepiti come centro di gravità di molte sue sonate, concerti per pianoforte e altri generi strumentali, e che essi sono effettivamente «centrali» in senso proprio. [...] In alcune di queste opere il movimento d'apertura è un'ouverture da commedia dell'arte al tempo lento; da questo procede il rondò-finale, che torna a quella dimensione ludica in cui tutte le questioni importanti si dissolvono nell'ironia.¹¹⁴

Già; ma in che cosa esattamente consiste l'ironia? Nel fatto che il lirismo del tempo lento venga mascherato dai movimenti esterni, o che i movimenti esterni, in particolare il Finale, smentiscano l'apparente profondità del movimento lento? Insomma quali dei due caratteri espressivi contrastanti rappresenta la «verità» del messaggio? Non abbiamo nessun elemento che ci aiuti a fare chiarezza: nessuna notizia esterna, nessun elemento associato alla musica; e una, musica, di per sé, che mostra un assoluto equilibrio fra i caratteri espressivi contrastanti, così da mantenerli entrambi sullo stesso livello di possibile verità, «così che non possiamo mai essere sicuri se si debba dare pieno credito all'apparente profondità di sentimenti della musica»¹¹⁵. Se c'è dell'ironia in Mozart, essa è tale al suo stato più puro: priva di indici che ne specifichino il senso, costitutivamente ambigua nel suo presentare una mobilità fra piani espressivi contrastanti, tale per cui in definitiva resta sospesa mantenendo il dubbio.

Come per l'umorismo musicale, anche per l'analisi dell'ironia in musica è necessario tener conto di molteplici elementi in gioco: non solo il testo principale, la musica, ma anche il «paratesto» costituito da titoli, didascalie, testi verbali nelle composizioni vocali, ecc.; non solo i dati 'interni' inerenti all'opera in quanto tale, ma anche tutti gli elementi 'esterni' rappresentati da notizie biografiche, storiche, sociali e culturali inerenti all'autore, all'epoca e quant'altro. Se comunque per quanto riguarda la questione dell'umorismo si era contemplata la possibilità di un

¹¹⁴ M. SOLOMON, *Mozart*, Milano, Mondadori, 1996.

¹¹⁵ Ivi, p. 127.

umorismo musicale per così dire assoluto, dato dai soli meccanismi puramente musicali in base ad una dialettica di attese e disattese di particolari norme stilistiche, di fronte all'ironia questo sembra essere impossibile. La musica in quanto tale, cioè, non è mai ironica di per sé, non "dice" mai altro di quanto appare in primo piano; è semmai l'autore, attraverso la musica, a voler dire altro da ciò che compare in superficie. In fondo è possibile pensare al caso di una musica che risulti comica in modo involontario: perché mal scritta, perché fuori stile, perché pedante, ecc.; il tutto verrà dato dai meccanismi musicali in gioco. Ma di fronte all'ironia, quando un ascoltatore creda di cogliere in un brano musicale qualcosa d'altro al di là di ciò che è direttamente posto in primo piano, il problema sarà sempre quello di un'interpretazione della volontà d'autore: l'autore sta facendo o meno dell'ironia? Quel che si ascolta è da prendere sul serio oppure no?

La differenza fra umorismo e ironia sta in ultima istanza proprio nel contrasto fra l'esplicito e l'implicito, il palese e l'ambiguo, l'inequivocabilità della risata e il perenne dubbio della maschera. Naturalmente si tratta di un distinguo troppo sintetico: il solo fatto che esista una zona di sovrapposizione fra i concetti di umorismo e ironia prova la complessità delle situazioni reali. Tuttavia si tratta di una distinzione schematica che sarà bene tener presente, poiché è proprio in base ad essa che si potrà impostare la questione della presenza di umorismo e ironia in Erik Satie.

PARTE SECONDA: UMORESMO E IRONIA IN ERIK SATIE

1. Umoreismo e ironia in Erik Satie: inquadramento generale

La disposizione all'ironia e all'umorismo può considerarsi certamente come un tratto distintivo della figura di Satie. Toni ironici e umoristici sono le cifre stilistiche dominanti nei numerosi scritti (articoli, conferenze e quant'altro) attraverso cui il compositore proiettava la propria immagine pubblica, in particolare durante l'ultimo decennio di vita. Dai *Mémoires d'un amnésique* comparsi sulla «Revue Musicale S.I.M.» tra il 1912 e il 1914, sino ai *Cahiers d'un Mammifère*, rubrica volante negli anni del Dada a Parigi, Satie ha fatto sentire la propria voce per mezzo di brevi prose in stile satirico-surreale, in cui si alternano sottile *humour* ed esplicite facezie, ironia e, non raramente, auto-ironia. Si va dal rapido schizzo autobiografico che inaugura le «Memorie di un amnesiaco» (il cui titolo già di per sé testimonia il gusto dell'autore per l'assurdo comico), dove, per tutta risposta al giudizio critico di Octave Séré che aveva giudicato Satie un «tecnico maldestro ma sottile, ricercatore di sonorità nuove, a volte squisite, spesso bizzarre», il compositore nega di essere un musicista, dichiarando di essersi sempre situato fra i «fonometrografi»¹¹⁶; fino al quadretto umoristico in cui viene segnalato «un falso manoscritto di Beethoven» contenente una apocrifa decima sinfonia che, nelle parole di Satie,

¹¹⁶ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Milano, Adelphi, 1980, pp. 55 e 256.

[...] non poteva mancare di esistere: il numero 9 non ha nulla di beethoveniano. Lui amava il sistema decimale: «Ho dieci dita» spiegava.¹¹⁷

Si trovano poi vere e proprie battute («Quand’ero giovane mi dicevano: “Vedrà quando avrà 50 anni”. Ho 50 anni. Ma non vedo niente»¹¹⁸) o tirate sarcastiche dirette contro il mondo artistico parigino; ad esempio verso l’infatuazione per la musica di Wagner da parte di ambienti peraltro decisamente sciovinisti:

Chi non ama Wagner non ama la Francia... Come, lei non sa che Wagner era francese? – di Leipsick... Ma certo... Se lo era dimenticato?... Così presto?... Lei?... un patriota?...¹¹⁹

Questi scritti scorrono in parallelo alla contemporanea produzione musicale di Satie, consistente per lo più di brevi brani per pianoforte (generalmente concepiti come raccolte di tre brani ciascuna), che lo stesso Satie definiva «opere umoristiche» in un bozzetto autobiografico presentato come introduzione al proprio catalogo delle opere pubblicate dalla casa editrice Demets, nel dicembre 1913:

Il signor Erik Satie, nato a Honfleur (Calvados) il 17 maggio 1866, passa per il più strano musicista del nostro tempo. Si situa lui stesso tra i ‘fantasisti’ che, secondo lui, sono «brave persone del tutto ammodo». Spesso dice ai suoi amici: «Miope dalla nascita, sentimentalmente sono presbite. Fuggite l’orgoglio: di tutti i nostri mali, è quello che rende più stitici. Se c’è qualche sventurato, i cui occhi non mi vedono, che gli si annerisca la lingua e che gli scoppino le orecchie». [...]

Dopo aver trattato i generi più alteri, il prezioso compositore presenta qui delle opere umoristiche. [...]¹²⁰

Composti dopo che il quarantenne Satie era stato “scoperto” da Ravel e dal circolo della Société Indépendante de Musique, e indicato quale ‘precursore’ della moderna poetica musicale francese, eseguiti regolarmente all’epoca dal pianista Ricardo Viñes, i brani «umoristici»

¹¹⁷ Ivi, p. 57.

¹¹⁸ Ivi, p. 68.

¹¹⁹ Ivi, p. 69.

¹²⁰ Ivi, p. 37.

sono forse la musica più ‘pubblica’ di Satie. Non è dunque sorprendente che una delle caratteristiche che più di frequente veniva associata alla figura di Satie da parte della società del tempo fosse la propensione all’umorismo e all’ironia. Per rendersene conto, basta dare uno sguardo ai titoli delle recensioni e degli articoli dedicati al compositore e alla sua opera apparsi durante gli ultimi anni di vita o all’indomani della morte: interventi nei quali compaiono continuamente i termini *humour*, *ironie* e simili quasi fossero gli unici tratti distintivi del personaggio Erik Satie¹²¹.

Si può concordare con Robert Orledge¹²² nel trovare problematica una suddivisione dell’opera di Satie in periodi precisi, regolati nella loro successione da una dinamica interna di evoluzione progressiva: Satie non procede da una conquista musicale all’altra, non sviluppa nuovi stili a partire da stili precedenti adeguatamente sfruttati. Piuttosto, sembra procedere a scatti, in modo discontinuo: interrompe una certa maniera di comporre per poi riprenderla inaspettatamente dopo intervalli più o meno lunghi; smentisce un nuovo stile adottato virando all’improvviso su di una scrittura che pare obbedire ad una poetica del tutto contrastante. Così come nelle singole composizioni Satie rigetta la logica dello sviluppo in favore di una costruzione a mosaico, fatta di successioni di episodi accostati semplicemente l’uno all’altro, anche osservando la sua opera nel complesso non sembra esistere una diretta consequenzialità fra una composizione e l’altra: le *Sarabandes* del 1887 sono più complesse, armonicamente, del balletto *Relâche* del 1924; d’altro canto il «dramma sinfonico» *Socrate* del 1919 sembra “dimenticarsi” dello stile adottato da Satie in altre composizioni coeve e ricollegarsi direttamente alle «musiche immobili» che il compositore scriveva negli ultimi anni dell’Ottocento. Da qui la difficoltà di ripartire il percorso compositivo di Satie in momenti delimitati che abbiano poi una qualche utilità per la comprensione di questo autore: perché o si considera ogni mutamento stilistico, arrivando così ad individuare una decina di ‘periodi’ diversi (ad esempio: primissime

¹²¹ Si vedano ad esempio R. D CHENNEVIERE, *Erik Satie and the Music of Irony*, in «The Musical Quarterly», 5/4, 1919, pp. 469-478 e M.LEIRIS, *L’humour d’Erik Satie*, in «La Nouvelle Revue Française», 292, 1938, pp. 163-164.

¹²² Cfr. R. ORLEDGE, *Satie the composer*, Cambridge University Press, 1990, pp. 1-7.

opere; periodo delle *Gymnopédies* e delle *Gnossiennes*; periodo «mistico»; periodo caratterizzato dalla scrittura riassunta dai *Trois Morceaux en forme de poire*; periodo di contatto con il mondo del Caffè-concerto; anni di studio alla Schola Cantorum; periodo «umoristico»; stile di *Parade*; stile del *Socrate*; stile di *Relâche*); oppure si può giungere a un'estrema sintesi, considerando la carriera di Satie semplicemente come bipartita: un primo grande periodo che arriva sino alle soglie del secolo XX, seguito da una parentesi di silenzio e di studio, e un secondo corso, diciamo così, della 'maturità', che procede dagli anni '10 del Novecento fino alla morte del compositore, nel 1925¹²³. Rimane la sensazione, in ogni caso, di trovarsi di fronte a tentativi forzati di dare una classificazione e una logica a un percorso sostanzialmente non-lineare e discontinuo.

Questo non vuol dire, comunque, che non possano essere individuati degli snodi importanti all'interno di questo percorso non-lineare. Per meglio dire, se per descrivere la parabola artistica di Satie risulta impossibile adottare l'immagine di un procedere progressivo e sembra assai più consona quella di un movimento rotatorio, a spirale, in cui vari elementi si susseguono, si eclissano e ricompaiono a tratti, è forse possibile immaginare dei fulcri in cui convergono e si irradiano alcune idee di base, diciamo alcuni 'fili' fondamentali. In questo senso, è forte la tentazione di vedere nelle «opere umoristiche» un momento cruciale. Non solo perché, adottando per un momento il punto di vista della suddivisione bipartita, con le «opere umoristiche» ci si trova di fronte ad uno snodo che separa una fase "giovanile", segnata dalla composizione di lavori rimasti a lungo inediti e misconosciuti, da una fase "matura", in cui la figura di Satie è ormai nota all'interno dei circoli artistici parigini e in cui si collocano lavori frutto di collaborazioni con personalità importanti dell'avanguardia contemporanea (*Parade* con Cocteau e Picasso; *Relâche* con Francis Picabia). Il momento delle «opere umoristiche» è cruciale anche e soprattutto perché sembra raccogliere alcuni spunti, alcuni 'fili', che si dipanano lungo tutta la parabola creativa di Satie, prima e dopo quello che potrebbe essere indicato come uno specifico 'periodo umoristico'.

¹²³ Vedi ad esempio R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 149-218.

Le «opere umoristiche» per pianoforte appaiono caratterizzate da alcuni tratti facilmente delineabili: si osserva, in genere, una scrittura basata su estrema concisione, semplicità di tessitura, largo impiego di citazioni tratte sia dalla sfera colta che da quella popolare, cui si affianca la pressoché costante associazione alla musica di testi verbali, sotto forma di brevi brani in prosa posti come introduzione alle opere e di consigli d'interpretazione, il cui tono sembra essere un diretto prolungamento degli articoli pubblicati in contemporanea sulle riviste d'avanguardia che si è avuto modo di citare sopra. Ora, si può notare come le caratteristiche tipiche dei brani «umoristici», quali la brevità, la concentrazione su pochi elementi minimali, l'uso di didascalie, titoli e indicazioni d'interpretazione bizzarri e surreali, siano già rintracciabili in alcune composizioni precedenti, quali ad esempio le *Pièces froides* del 1897, i *Trois Morceaux en forme de poire* del 1903 o la fuga a quattro mani *En habit de cheval* del 1911. D'altra parte, alcune di queste stesse caratteristiche si ritroveranno in lavori successivi al periodo «umoristico», ad esempio nei balletti *Parade* e *Relâche*, entrambi fondati su di una scrittura asciutta e lineare, sulla reiterazione di figure melodiche di base, sull'uso di citazioni e di parodie stilistiche¹²⁴.

Ad un livello più generale, poi, si è avuto modo di vedere come la composizione di «opere umoristiche» si connetta ad un complessivo atteggiamento di Satie assai propenso all'uso di toni ironici e umoristici. Che questo atteggiamento si riveli perfettamente in linea con quello tipico dell'avanguardia dadaista degli anni '20 a Parigi è cosa abbastanza scontata: non a caso l'ultima serie di articoli pubblicati da Satie con il titolo generale di «Quaderni di un mammifero» compare, fra l'altro, sui giornali dadaisti «Le Cœur à Barbe», ispirato sostanzialmente da Tristan Tzara, e «391» di Francis Picabia. Ma è interessante notare come la propensione all'umorismo e all'ironia sia rintracciabile in Satie assai prima degli anni '10, nei quali dovrebbe cominciare la fase «umoristica» propriamente detta.

¹²⁴ Cfr. N.J. BARKER, *Parody and Provocation: «Parade» and the Dada Psyche*, in «RidIM/RCMI Newsletter» XXI/1, 1996, pp. 29-35 e A. LODI, *Erik Satie e l'avanguardia. Da «Parade» a «Relâche»*, in «il Verri», 6, 1977, pp. 105-137.

Si colloca attorno agli anni '90 dell'Ottocento l'adesione di Satie al circolo esoterico della Rosa+Croce fondato dal Sâr Peladan, scrittore, mistico, eccentrico agitatore della Parigi *fin-de-siècle*. A dispetto di un apparente profondo coinvolgimento di Satie nel clima parareligioso del circolo di Peladan, si può notare come alcuni comportamenti del compositore facciano sospettare in realtà un certo distacco beffardo, quando non addirittura sarcastico. Satie compone, ad esempio, la musica di scena per un dramma di Peladan, *Le Fils des Étoiles*: in netto contrasto con il soggetto di Peladan, tutto permeato di spirito wagneriano, la musica si presenta «bianca e immobile», ovvero palesemente anti-wagneriana. Poco dopo i contatti con la Rosa+Croce, Satie fonda una sua propria Chiesa, l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, per la quale redige e pubblica addirittura un bollettino a stampa, il «Cartulaire»: tutta l'operazione sembra un ricalco delle strategie di Peladan, e lo stesso linguaggio adottato da Satie negli articoli scritti per il bollettino pare rimandare direttamente alla magniloquenza di toni usata dal Sâr; se si pensa, però, che della sua 'chiesa' Satie resterà il solo ed unico membro, e che fra gli articoli del «Cartulaire» compare fra l'altro una deprecazione degli eventuali atteggiamenti di insofferenza manifestati da poveri e indigenti, da parte di chi, giovane bohémien nella Parigi simbolista e decadente, altro non era se non povero e indigente¹²⁵, ecco che tutta l'operazione si presenta sotto la luce dell'ironia, e la ripresa dei toni del Sâr Peladan assume l'aspetto della caricatura.

Ancora più esplicito nell'evidenziare la propensione all'umorismo e all'ironia nel giovane Satie è l'episodio del balletto *Uspud*, scritto a quattro mani con l'amico poeta Contamine de Latour attorno al 1892. Ancora una volta, il libretto di *Uspud* sembra parodiare direttamente il misticismo di Peladan. Ma qui alla caricatura 'interna' si aggiunge la burla 'esterna' messa in piedi dai due autori con la presentazione della loro creazione nientemeno che all'Opéra. Satie si mise in effetti a tartassare di lettere altisonanti il direttore del teatro, Eugène Bertrand, nonché ad appellarsi al Ministero dell'Educazione Pubblica, finché Bertrand non acconsentì a ricevere i due autori del balletto. Finalmente di fronte al

¹²⁵ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 48.

direttore, Satie dichiarò che *Uspud* era un lavoro fuori dal comune, per il quale sarebbe stata necessaria una commissione esaminatrice di quaranta musicisti, metà scelti da Bertrand, metà dagli stessi Satie e Latour. A quel punto si ebbe uno sbotto d'insofferenza da parte di Bertrand, che Satie e Latour colsero al volo come il pretesto per andarsene seduta stante con la parvenza della dignità artistica offesa. Grazie a quell'incontro, però, i due poterono pubblicare la partitura di *Uspud* indicando sul frontespizio come il lavoro fosse stato *presentato* al Teatro dell'Opéra...¹²⁶

L'atteggiamento del giovane Satie per certi versi si inserisce perfettamente nel clima della *bohème* parigina di fine Ottocento, dove pose analoghe sembrano ritrovarsi in particolare nei personaggi che animavano la vita dei cabaret artistici. Con la qualifica di 'artistico' assunta attorno al 1880, in effetti, il cabaret si trasformò da semplice ritrovo notturno in caffè letterario, in locale inteso come covo di artisti: il centro, insomma, della *vie de bohème*. Accanto al cabaret crescevano in effetti i circoli artistici, quale ad esempio il Club degli *Hydropathes* di Émile Goudeau, che raccoglieva scrittori, musicisti e artisti in genere, e metteva a disposizione, nelle serate delle riunioni, una sala con un palco per chiunque volesse esibirsi. È questo il prototipo del cabaret inteso come luogo di ritrovo e di esibizione per artisti di ogni specie e levatura, il cui esempio per antonomasia è il celebre *Chat Noir*, fondato nel 1881, il quale fu certo il più noto e imitato fra i cabaret artistici. Le pareti erano decorate in stile medievale, con vetri colorati alle finestre e rivestimenti in legno ricavati da portelli di armadi; dal soffitto pendevano lampadari di ferro. Con questo, la taverna si era trasformata di fatto in una sorta di set teatrale: dal momento in cui si metteva piede nel locale, si diventava parte di uno spettacolo¹²⁷.

Fra gli attori di questo spettacolo che aveva luogo praticamente ogni notte ai piedi di Montmartre, oltre ad una pletora di artisti, poeti, musicisti, spesso dilettanti, vi era una categoria particolare di personaggi,

¹²⁶ Cfr. O. VOLTA, *Dossier Erik Satie*, in «Revue internationale de Musique Française», 8/23, 1987, pp. 5-98.

¹²⁷ Sulla nascita e la natura del cabaret artistico cfr. M. FAZIO, *Cabaret, anticamera del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 899-919 e L. APPIGNANESI, *Cabaret*, New York, Universe Books, 1976, pp. 12-30, dove è presente anche una buona documentazione iconografica sul mondo dei cabaret parigini.

identificata con il caratteristico termine di *fumisti*. I fumisti, e la *fumisterie* in genere, non erano un gruppo organizzato. Piuttosto, con il termine ‘fumismo’ si indicava un atteggiamento proprio di alcuni personaggi, fatto di *humour*, di ironia e auto-ironia, di costante messa in burla di situazioni ed eventi (in particolare quelli gravati dal peso dell’ufficialità e della ‘serietà’) e di continuo ricorso alla strategia della mistificazione. Due fumisti tipici furono Sapeck (pseudonimo di Eugène Bataille) e Alphonse Allais. Il primo, ex-studente di legge, fu una figura di riferimento per tutto l’ambiente dei cabaret artistici: caricaturista per le rivistine letterarie pubblicate dai vari club simili agli *Hydropathes*, poeta e scrittore, aveva il ruolo di fumista cucito addosso, tanto che estendeva le sue farse ben al di là degli ambienti di Montmartre:

Ventriloque à l’occasion, il imitait à s’y méprendre *le chien qu’on lui a marché sur la patte*. Il l’imita si bien un jour, dans un tramway, qu’il se fit rappeler à l’ordre par le contrôleur : le règlement interdisait de monter avec des caniches ! Tout en pestant et en protestant de son innocence, Sapeck proposa de se laisser fouiller et même de se dévêtir, parmi les rires des voyageurs et la confusion de l’agent...¹²⁸

Alphonse Allais, dal canto suo, veniva considerato il cronista ufficiale degli ambienti bohémien. Il suo contributo al fumismo consisteva in un senso dell’umorismo che arrivò quasi a prefigurare alcuni atteggiamenti che saranno quelli del Dada di trent’anni dopo. Ad una esibizione di «Arte Incoerente» del 1884 (direttamente connessa al Club degli *Hydropathes*), Allais presentò ad esempio due opere fumiste in tutto e per tutto: un quadro dipinto esclusivamente con vernice bianca intitolato «Prima Comunione di una Giovane Ragazza Cianotica nella Tempesta di Neve»; e una partitura musicale consistente in un pentagramma interamente vuoto, dall’eloquente e dissacrante titolo «Marcia funebre per la memoria di un Grand’Uomo Sordo»¹²⁹.

¹²⁸ N. RICHARD, *À l’aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961, p. 15.

¹²⁹ Cfr. E. SALA, *Dalla Bohème all’avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*, in AA.VV., *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di G. Borio e M. Casadei Turrani Monti, Lucca, LIM, 2001, pp. 29-44.

Che il fumismo non fosse semplicemente un atteggiamento da *bohémien* teso a distinguere il popolo notturno di Montmartre dalle persone rispettabili della Parigi bene è esemplificato dal fatto che la fumisteria si accaniva a volte con lo stesso ambiente da cui proveniva. Sapeck, ad esempio, si presentava alle riunioni del gruppo degli *Hydropathes* contestando con indignazione ciò che veniva generalmente applaudito, oppure esprimendo al contrario grande ammirazione per le esibizioni palesemente scarse. Fumismo come tipo particolare di scherzo, dunque, o un modo particolare di fare dell'umorismo, basato essenzialmente sulla provocazione e sulla mistificazione. Come osservava un altro protagonista della Parigi letteraria di fine secolo, il musicista Georges Fragerolle, se l'uomo di spirito può essere un agnello coperto da una pelle di leone, il fumista, dal canto suo, è piuttosto un leone che si maschera con una pelle d'agnello¹³⁰.

L'ironia e l'umorismo di Satie non possono che aver trovato stimoli e incitamenti nel clima dei cabaret (che frequentava assiduamente) e della *fumisterie*. In effetti, nel Satie che presentatosi per la prima volta allo *Chat Noir* nel 1887 dichiarò semplicemente di essere un «Gymnopédiste» – si noti: prima di aver effettivamente composto i brani intitolati *Gymnopédies*... – e che sull'organo di stampa del cabaret cominciò a pubblicare i primi scritti anonimi a prototipo di quelli che scriverà negli anni '10 accanto ai propri brani «umoristici» per pianoforte¹³¹, potrebbe essere ravvisato il primo manifestarsi di un atteggiamento che perdurerà lungo tutta la sua vita; l'umorismo e l'ironia di Satie avrebbero dunque semplicemente origine nel contesto della Parigi *bohémien* di fine secolo.

In realtà le cose sembrano più complesse. Innanzitutto, per quanto fosse vicino ai circoli artistici di Montmartre, Satie non fu mai in tutto e per tutto inserito in quei circoli: frequentava i cabaret e i fumisti, ma non fu mai un protagonista del cabaret così come non fu mai un fumista riconosciuto; per quanto in linea con l'ambiente circostante, mantenne sempre un certo grado di distacco e di autonomia. In secondo luogo, il fatto

¹³⁰ N. RICHARD, *A l'aube du symbolisme*, op. cit., p. 16.

¹³¹ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 208.

che la propensione all'umorismo e all'ironia di Satie trovasse intorno un ambiente assai favorevole non implica che la *natura* dell'umorismo e dell'ironia di Satie fosse identificabile *tout court* con gli atteggiamenti fumisti.

Steven Moore Whiting, nella sua peraltro splendida monografia dedicata ai rapporti fra Satie e il mondo del cabaret artistico, ha buon gioco a mostrare i legami fra il gusto della beffa di Satie e quello dei vari personaggi che animavano la Parigi simbolista-fumista¹³². Tuttavia c'è una profonda differenza fra Satie e gli altri: se per i fumisti si può parlare di mistificazione semplice e 'diretta', per così dire, in Satie a volte la mistificazione sembra riguardare lo stesso atteggiamento mistificatorio in quanto tale. Quando Satie fonda la sua "chiesa" personale, ad esempio si può certamente vedere nell'operazione un intento parodistico nello stile dei fumisti (parodia della Rosa+Croce del Sâr Peladan, parodia dell'ufficialità, parodia – perché no? – di sé stesso e delle proprie passioni); il fatto è che accanto all'edificazione di una finta chiesa, e dunque ad un misticismo caricaturale, sta la musica composta in parallelo, una musica «mistica» che non ha nulla di parodistico; ovvero, accanto ad un ironico articolo sulla povertà pubblicato sul «Cartulaire» si ha un'ascetica *Messe des Pauvres* che nulla sembra concedere alla beffa. Potremmo richiamare la distinzione fatta nella prima parte a proposito dei concetti di ironia e umorismo e dire che, se l'ironia può essere una forma di umorismo, questo è certamente il caso della mistificazione fumista; ma l'ironia può esistere anche in forma pura, e qui sembra rispondere meglio al caso di Satie. Già nel giovane Satie, infatti, si può parlare di ironia per quanto riguarda la capacità di saper sempre far intravedere l'opposto di ciò che in apparenza si viene affermando: la mistificazione è tale da trascendere la semplice burla – che anche se non propriamente esplicita, è pur sempre chiara da interpretare, come nelle contraffazioni dei fumisti – e di portare al dubbio, come di chi stia facendo una cosa importantissima, ma si fermi a chiedersi se non sia invece del tutto futile.

¹³² S. M. WHITING, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Music Hall*, Oxford University Press, 1999.

Se è possibile considerare la fase delle «opere umoristiche» per pianoforte del 1912-1915 come uno snodo in cui convergono e da cui partono fili molto lunghi – una propensione all’umorismo e all’ironia che in Satie si trova nell’arco dell’intera carriera – è su di essa che può essere proficuo concentrarsi per tentare di chiarire la natura e la dinamica di umorismo e ironia presente in questo autore.

Quando si prendono in considerazione i brani «umoristici», ci si trova di fronte ad una *traccia* complessa, poiché al testo musicale si associa un testo verbale che assieme alla musica crea un fitto intreccio di significati, la cui complessità sfugge quando non lo si consideri nella sua interezza. Eppure il testo verbale, secondo una precisa puntualizzazione dello stesso Satie¹³³, non è idealmente rivolto a tutti i destinatari dell’opera: pensato come «un segreto confidato esclusivamente all’interprete»¹³⁴, esso non è destinato al pubblico che ascolta.

Questo punto è cruciale, perché obbliga a rilevare l’esistenza di più livelli di lettura. Quel che si osserva nei brani «umoristici» di Satie è in effetti una dinamica di esplicito/implicito: in essi si ha un primo livello accessibile ai semplici ascoltatori, alla grossa parte del pubblico, e poi un livello nascosto destinato solo a chi scende più a fondo, a chi entra in stretto contatto con l’opera e la coglie nella sua interezza.

L’ipotesi, pertanto, è che, dietro a un umorismo di superficie, compaia l’ironia come dissimulazione di una rete di significati ulteriori: un doppio fondo che andrà esaminato tenendo conto della lettura del testo verbale, dell’interpretazione di questo in relazione alla musica, delle conoscenze più generali su Satie. Si tratterà, indefinita, di considerare nello specifico la dialettica tra cosa viene nascosto e cosa viene esposto in primo piano.

¹³³ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 3.

¹³⁴ Ivi, p. 178.

2. Il “periodo umoristico”

2.1 – *Le raccolte per pianoforte del 1912-1915*

Compreso in un arco di tempo che va dal 1912 al 1915, il “periodo umoristico” di Satie è caratterizzato quasi esclusivamente dalla composizione di musica per solo pianoforte, ordinata in piccole raccolte, per lo più costituite da tre brani ciascuna.

Alla fine del primo decennio del Novecento, Satie restava ancora pressoché ignoto al pubblico dei concerti: uniche sue opere eseguite pubblicamente erano state, in effetti, le musiche nate in seno alle cerimonie del circolo Rosa+Croce del Sâr Peladan – musiche, dunque, forzatamente elitarie visto il loro legame con un ambiente esoterico. Vi erano stati, è vero, dei contatti fra Satie e il mondo del Caffè-Concerto: ma data la peculiare natura dell’ambiente ‘popular’, in cui è più che altro l’interprete, e non il compositore, a catturare l’attenzione del pubblico, non si può parlare di una reale visibilità conquistata da Satie nonostante l’indubbio successo di alcuni brani – esempio su tutti la canzone *Je te veux* scritta per Paulette Darty nel 1902¹³⁵.

Attorno al 1911 la situazione cambia: l’interesse nei confronti di Satie e della sua musica da parte di Debussy, amico di vecchia data, ma soprattutto di Ravel, tramite la *Société Indépendante de Musique* (S.I.M.), rese infatti possibile la diffusione e la conoscenza delle opere di Satie presso il grosso pubblico parigino. Non tutte le opere, però: l’attenzione degli ‘ammiratori’ era in effetti rivolta solo alle composizioni che Satie aveva scritto quasi vent’anni prima, viste come precorritrici delle poetiche musicali francesi più moderne e avanzate. Quasi nessun riguardo – ed anzi una certa sufficienza quando non presa di distanza – era riservata alle composizioni più recenti, maturate attraverso i corsi di contrappunto alla

¹³⁵ Cfr. N. PERLOFF, *Art and Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Claredon Press, 1991, pp. 72-74.

Schola Cantorum di Vincent D'Indy, dove Satie si era diplomato nel 1908, a quarantadue anni. Grandi plausi per le armonie audaci delle *Sarabandes* (1887) e delle *Gymnopédies* (1888), insomma, ma nessun apprezzamento per le fughe degli *Aperçus désagréables* (1908-11) o di *En habit de cheval* (1911). La perplessità che questi atteggiamenti suscitavano in Satie è ben testimoniato da una lettera scritta al fratello Conrad il 17 gennaio del 1911:

Ce que j'ai fait depuis si longtemps? Des miracles, mon pauvre vieux !
[...]

En 1905, je me suis mis à travailler avec d'Indy.

J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes compétentes la signalaient dans mes œuvres.

Trois ans après un rude labeur, j'obtins à la Schola Cantorum mon diplôme de contrepoint, paraphé de la main de mon excellent maître, lequel est bien le plus savant et le meilleur homme de ce monde.

Me voilà donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapuntiste. Fier de ma science, je me mis à composer. [...] J'ai été bien engueulé dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Qu'est-ce que j'avais été faire avec d'Indy ? J'avais écrit avant des choses d'un charme si profond ! Et maintenant ? Quelle barbe ! Quelle jambe !

Là-dessus, les «Jeunes» d'organiser un mouvement anti-d'indyste, et de faire jouer les *Sarabandes*, le *Fils des Étoiles*, etc., œuvres jadis considérées comme fruit d'une grande ignorance, à tort, suivant ces «Jeunes». Voilà la vie, mon vieux !

C'est à n'y rien comprendre.¹³⁶

Tenere conto di questa cornice nell'accostarsi al periodo umoristico è importante, poiché la nascita della produzione umoristica va associata ad una posizione ambigua assunta da Satie: da un lato egli coglie il momento in cui la società musicale parigina gli accorda finalmente interesse e curiosità, e pertanto compone quella che può essere considerata la sua musica più “pubblica”; dall'altro, di fronte a chi ammirava

¹³⁶ E. SATIE, *Correspondance presque complète, reunie et présentée par Ornella Volta*, Paris, Fayard/Imec, 2000, p. 145.

soprattutto la sua primissima produzione, sceglie di disattendere tutte le aspettative presentando un nuovo stile, del tutto originale.

I lunghi anni trascorsi da Satie negli ambienti del Cabaret artistico di Montmartre (nei locali dello *Chat noir* prima, dell'*Auberge du clou* in un secondo tempo) lo avevano reso estremamente ferrato in tutta una serie di pratiche e tecniche satirico-umoristiche legate alla canzone da cabaret. Una delle pratiche più diffuse nei cabarets parigini era in effetti la canzone comica costruita come parodia di musica pre-esistente. In questo, un maestro era Vincent Hyspa, con cui Satie effettivamente collaborò in modo continuativo in qualità di compositore-arrangiatore nei primi anni del Novecento¹³⁷.

Per certi versi i brani umoristici per pianoforte si presentano dunque come un trasferimento in sede esclusivamente strumentale di pratiche sperimentate sulla forma canzone. Allo stesso tempo, la struttura delle raccolte pianistiche del periodo umoristico segnala vecchie e nuove inclinazioni di Satie: la quasi costante suddivisione delle raccolte in tre brani rimanda ad esempio alla sua tipica predilezione per i trittici sin dai tempi delle *Gymnopédies*, mentre la scrittura spoglia, essenziale e di concezione eminentemente lineare, si ricollega direttamente ai recenti studi di contrappunto presso la Schola Cantorum. È molto interessante, a questo proposito, guardare all'insieme di brani-schizzi-appunti, pubblicati postumi da R. Caby, che risalgono agli anni di apprendistato alla Schola: il *Carnet d'esquisses et de croquis*, ad esempio, o i *6 Pieces de la période 1906-1913*. Satie si era iscritto alla Schola Cantorum nel 1905. Dopo un anno, intorno al 1906, sembra cominciare una serie di esercizi 'trasversali' che non rispondono a delle dirette esigenze d'apprendistato: esercizi, cioè, che sembrano non essere presi sul serio dal loro autore. Nell'aprile del 1906 l'allievo Satie è passato al contrappunto a sei parti, e tuttavia si dedica a piccoli pezzi a tre parti, sconclusionati e dai titoli bizzarri, quali *Facheux exemple* e *Désespoir agréable*. Quest'ultimo, il primo dei *6 Pieces 1906-1913* reca oltretutto il consiglio d'interpretazione «avec une ironie contagieuse» alla decima battuta, in un punto in cui peraltro nulla sembra

¹³⁷ Cfr. S. M. WHITING, *Erik Satie and Vincent Hyspa: notes on a collaboration*, in «Music & Letters», 77/1, 1996, pp. 64-91.

giustificarla. La vena umoristica della musica di Satie sembra nascere dallo studio del contrappunto: da esercizi privi di scopo e direzione, bizzarri, sbilenchi, con le norme parodiate più che osservate, o volutamente eluse. Del resto, in *Aperçus desagréable* le forme del corale e della fuga sembrano essere utilizzate come mezzi capaci di creare miniature di spiazzante surrealismo musicale.

Potrebbero essere indicati allo stesso tempo come primi esempi del nuovo stile, ovvero come prototipi da collocare più propriamente nella “preistoria” del periodo umoristico, i *Préludes flasques (pour un chien)* composti nel luglio del 1912. All’origine dell’incerta collocazione di questi preludi sta il rifiuto alla loro pubblicazione da parte dell’editore Demets. Un mese circa dopo averli composti, in effetti, Satie dichiara in una lettera all’amico Roland-Manuel di voler cestinare quei *Préludes flasques* e scriverne di nuovi¹³⁸. Nasceranno così i *Véritables préludes flasques (pour un chien)* con cui si avvia senza più dubbi la serie dei brani umoristici. I primi *Préludes flasques*, in ogni caso, non vennero affatto distrutti da Satie: furono infatti ritrovati fra le carte del compositore all’indomani della morte, in un manoscritto parzialmente calligrafato con sontuosi inchiostri neri e rossi.

Vorrei qui richiamare l’attenzione sui titoli di due preludi (che sono in tutto quattro, a differenza delle successive raccolte umoristiche, tutte tripartite salvo il caso particolare degli *Sports et divertissements*, di cui si dirà): *Idylle cynique* per il secondo, *Chanson canine* per il terzo; il che si connette chiaramente alla bizzarra dedica contenuta nel titolo: *pour un chien*. Ora, è noto come Satie amasse particolarmente i cani: in trent’anni di permanenza nel sobborgo parigino di Arcueil, pare siano stati i cani randagi gli unici ospiti accolti nella casa del compositore; e a Cocteau, Satie parlò addirittura del progetto di un’opera per cani, la cui scenografia sarebbe consistita semplicemente in un osso¹³⁹. Ornella Volta suggerisce comunque un’interpretazione del carattere “canino” dei *Préludes flasques* che guarda oltre la semplice cinofilia, e si connette piuttosto a François Rabelais, il quale, dopo aver messo in guardia i lettori dalla tentazione di

¹³⁸ E. SATIE, *Correspondance presque complète, reunie et présentée par Ornella Volta*, op. cit., p. 172.

¹³⁹ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 219.

tacciare frettolosamente di frivolezza le sue opere per via dei loro «*joyeux tiltres*», invitava a comportarsi come il saggio cane, il quale, anziché scoraggiarsi di fronte all'aspetto ostico di un osso, lo rosicchia e non si dà pace finché non gli è riuscito di conquistarne il prelibato midollo¹⁴⁰. L'ipotesi è interessante, ma la si potrebbe arricchire notando come ciò che è 'canino' è anche 'cinico', con tutti i riferimenti che l'uso del sinonimo comporta; c'è in effetti qualcosa di cinico, in senso socratico, nella metafora del cane che ricerca la verità del midollo al di là dell'apparenza convenzionale dell'osso.

Fondata da Antistene (436-366 a.C.), allievo di Gorgia e discepolo di Socrate, la scuola cinica dovrebbe il suo appellativo allo stile di vita dei suoi componenti, improntato al vagabondaggio. Da cui il paragone coi cani (*kynikos* = canino), anche se non si può escludere che il nome derivasse dal fatto che Antistene insegnava al ginnasio di Atene, noto come *Cinosarge* («cane agile»). In ogni caso, Antistene esaltava il dominio di se stessi, la capacità di sopportare il dolore – l'indipendenza e imperturbabilità di cui aveva dato prova Socrate affrontando processo e condanna, esaltata sino alle estreme conseguenze. La virtù identificata con il totale distacco dai beni terreni e con la capacità di vivere in piena indipendenza. Successore di Antistene fu Diogene di Sinope (413-324 a.C.), che chiamava se stesso «il cane» e, secondo la tradizione, non possedeva che un mantello, una ciotola e un bastone; e dormiva in una botte.

Il cinismo inteso come sprezzo delle convenzioni può ben essere adeguato alla (intera!) produzione di Satie, così come la volontà di distacco dai beni materiali sembra perfettamente consona a «Monsieur Le Paure». I cinici discendevano da Socrate: il filosofo che ha fatto dell'*ironia* la sua arma e il suo mezzo di conoscenza; guarda caso, proprio a Socrate Satie dedicherà il suo dramma sinfonico omonimo composto subito dopo i brani umoristici per pianoforte e l'avventura di *Parade*.

Converrà riprendere in seguito la questione, quando ci si occuperà propriamente dell'ironia in Satie. Qui si voleva solo far intravedere come la possibile presenza dell'ironia si possa scorgere già nelle premesse al periodo umoristico; ma appunto conviene andare per

¹⁴⁰ Cfr. O. VOLTA, *Dossier Erik Satie*, in «Revue internationale de Musique Française», 8/23, 1987, pp. 7-9.

gradi, e limitarsi ancora al solo umorismo. E ci si dovrà chiedere, per ora, in cosa consiste effettivamente l'umorismo di Satie.

2.1.1 – Véritables Préludes flasques (pour un chien)

Composti nell'agosto del 1912 e presentati a Demets per la pubblicazione ai primi di settembre dello stesso anno, questi preludi inaugurano di fatto la serie dei brani umoristici per pianoforte.

Come suggerisce Whiting, i titoli dei singoli brani (*Sévère reprimande*; *Seul à la maison*; *On joue*) richiamano la tradizione dei piccoli pezzi caratteristici dedicati al mondo dell'infanzia – ad esempio le *Kinderszenen* di Schumann¹⁴¹. Non a caso, l'ultimo dei primitivi *Préludes flasques* citava un motivo popolare che si ritrova proprio nelle «scene infantili» di Schumann¹⁴².

Il primo brano, *Sévère reprimande*, richiama lo stile della toccata pseudo-barocca alla maniera di un Franck. E l'indicazione «*Donnez*» che si trova in partitura rimanda in quest'ottica allo *chant donné* degli esercizi di contrappunto (Es. 9):

¹⁴¹ Cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 358.

¹⁴² Cfr. E. SATIE, *Préludes flasques*, IV, *Sous la Futaille*, bb. 17-18 e R. SCHUMANN, *Kinderszenen*, IX, *Ritter vom Steckenpferd*, bb. 5-8.

Esempio 9

Vif (sans trop)
Lively (not too)

f

Donnez
Thoroughly

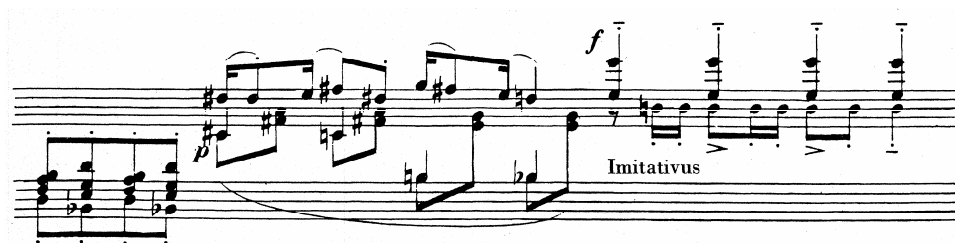
De même
The same

Il «severo rimprovero» del titolo, dunque, si può leggere come l'ironica rievocazione da parte di Satie dei propri studi di contrappunto, delle correzioni (ovvero: rimproveri) degli insegnanti, della severità un po' pedante della Schola Cantorum. Così è possibile vedere in questo brano anche una forma di congedo dal periodo di studi – e forse anche dallo stile che Satie aveva tentato di elaborare proprio all'ombra dell'apprendistato nel contrappunto, ancora osservabile nei primi *Préludes flasques*. Il contrappunto veniva visto come qualcosa di superato dai sostenitori delle opere giovanili di Satie – Debussy e Ravel in testa, come si è detto; ecco dunque che la scrittura contrappuntistica viene riutilizzata con fare scherzoso: non è una presa di distanza, ma un modo di impiegarla in un'altra direzione, verso un'altra maniera.

In questo senso, con l'ultimo brano della raccolta – che segue al piccolo preludio centrale, *Seul à la Maison* di carattere intimo e sommesso – viene messo a punto lo stile propriamente umoristico che caratterizzerà le raccolte successive fino al 1915: scrittura essenziale, estrema brevità, bruschi cambiamenti e accostamenti di passaggi eterogenei a mo' di collage. Soprattutto, compaiono citazioni repentine di musiche estranee

alla sala da concerto (musica non seria contro il severo contrappunto!): qui, in particolare, sotto forma di tipiche figure da *ragtime* (Es. 10):

Esempio 10



Già con questi *Véritables Préludes flasques* si ha la misura della complessità di intreccio che lo stile umoristico di Satie mette in campo: possiamo infatti distinguere da un lato un piano di superficie accessibile a tutti gli ascoltatori, con una musica miniaturistica, fondata sull'accostamento di materiali eterogenei e sulla mescolanza di linguaggi “alti” e “bassi”, del tutto estranea al concetto di sviluppo e fin quasi inconcludente; d'altra parte la miriade di riferimenti che emergono non appena ci si accosti alla partitura e si tenga conto, magari, anche di elementi biografici, rende l'intreccio assai più complesso. Le didascalie poste accanto ai pentagrammi evidenziano dettagli che si rivelano di grande importanza per un'interpretazione del testo (il «*Donnez*» del primo brano, ad esempio); la presenza di spunti contrappuntistici contrapposti a stilemi da musica “di consumo” rimanda a esperienze diverse e complementari del passato recente del compositore – entrambe, significativamente, osteggiate dai “sostenitori” del Satie prima maniera: perché un compositore “moderno” non ha alcun bisogno di studiare il contrappunto alla Schola Cantorum; e d'altro canto i compositori “seri” non si sporcano le mani con i generi bassi destinati all'intrattenimento... La maniera umoristica di Satie proseguirà su questa strada, coltivando sistematicamente la molteplicità di piani di lettura e creando una quantità di riferimenti tale da dar luogo ad una ramificazione di significati.

Fu proprio l'esecuzione dei *Véritables Préludes flasques* da parte di Ricardo Viñes per la Société Nationale (il 5 aprile 1913, presso la Salle Pleyel) a dare a Satie lo stimolo decisivo per proseguire nella composizione delle opere umoristiche. La circostanza offre l'occasione per soffermarsi sulla questione dell'interpretazione dei brani umoristici, tutt'altro che secondaria. Secondo le parole dello stesso Satie, Viñes interpretò le sue composizioni «in modo supremo»¹⁴³. Detto altrimenti, Satie trovò in Viñes il suo interprete ideale, ed è principalmente pensando a delle esecuzioni da parte di questo pianista che venne ideata la serie di brani umoristici per pianoforte.

Sfortunatamente non possediamo registrazioni di Viñes nell'esecuzione dei brani umoristici di Satie. È possibile però riferirsi alle incisioni di Francis Poulenc, allievo di pianoforte di Viñes e direttamente in contatto con Satie negli anni del Gruppo dei Sei¹⁴⁴, supponendo che lo stile esecutivo di Poulenc possa ritenersi in linea con l'interpretazione del pianista spagnolo.

Risalgono al 1950 le incisioni di due raccolte umoristiche di Satie (*Descriptions automatiques* e *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*) da parte di Poulenc¹⁴⁵: all'ascolto si nota un'esecuzione cristallina, equilibrata, mai sopra le righe; nessuna esagerazione, insomma, tesa a sottolineare le particolarità umoristiche della scrittura. Il che appare in linea con quanto ricordava lo stesso Poulenc a proposito delle raccomandazioni date da Viñes proprio in riferimento ai brani umoristici di Satie: il pianista spagnolo raccomandava infatti di «non 'preparare' mai le citazioni musicali», ovvero non ammiccare mai al pubblico, suonando per contro molto semplicemente, «con l'aria di non accorgersi di nulla»¹⁴⁶.

Questa maniera esecutiva va messa in relazione con quanto sappiamo delle reazioni del pubblico di fronte ai brani umoristici di Satie.

¹⁴³ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁴ Cfr. P. COLLAER, I «Sei». *Studio sull'evoluzione della musica francese dal 1917 al 1924*, in AA.VV., *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, a cura di C. de Incontrera, Teatro Comunale di Monfalcone – Trieste, 1987, pp. 395-443.

¹⁴⁵ Si possono recuperare in un CD del 2006, *Francis Poulenc Plays Satie and Poulenc*, El Records, ACMEM78CD.

¹⁴⁶ Cit. da O. Volta nell'introduzione ad una recente edizione delle opere umoristiche di Satie; cfr. E. SATIE, *Pièces humoristiques II*, Eschig, p. I.

Si è già avuto occasione di menzionare la recensione di un concerto di Viñes da parte di René Chalupt¹⁴⁷, in cui si legge come i *Véritables Préludes flasques* furono accolti benissimo, con la platea che chiamava a gran voce un bis, a motivo del loro «*humour très particulier*». Questa recensione è molto importante, perché dimostra come il carattere ‘umoristico’ che lo stesso Satie attribuiva alle sue composizioni fosse perfettamente colto da parte dei semplici ascoltatori della sala da concerto. Tuttavia questi ascoltatori potevano cogliere solo la superficie delle composizioni umoristiche, dal momento che Viñes nulla faceva per enfatizzare elementi salienti dei brani (citazioni, anomalie stilistiche, parodie) e che l’intero apparato “extramusicale” (brevi prose introduttive ai brani, consigli d’interpretazione, ecc.) rimaneva ignoto.

In effetti di fronte a composizioni come i brani umoristici di Satie, in cui i testi verbali assumono così tanta importanza per il senso dell’opera, sembrerebbe scontata l’idea di rendere noti detti testi al momento del concerto. Questa era infatti l’opinione del critico americano Carl Van Vechten, il quale, in un articolo del 1916, aveva sostenuto che durante l’esecuzione delle musiche di Satie si sarebbero dovuti recitare non solo le prose che talvolta comparivano accanto alla musica, ma perfino i consigli d’interpretazione disseminati in partitura¹⁴⁸. Tuttavia, per quanto riguarda la possibilità di una lettura ad alta voce dei propri testi verbali associati alla musica, Satie si è espresso in maniera inequivocabile:

A chiunque.

Vieto di leggere, ad alta voce, il testo durante l’esecuzione della musica. Ogni inosservanza di quest’ammonimento determinerebbe la mia giusta indignazione verso l’impudente.

Non sarà accordato alcun lasciapassare.

Erik Satie¹⁴⁹

Il testo verbale, lungi dall’essere un elemento che solo per ragioni pratiche trova difficoltà a raggiungere la maggior parte dei fruitori

¹⁴⁷ R. CHALUPT, *Les Concerts*, in «L’Occident», 128, 1913, p. 282; cit. in S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 361.

¹⁴⁸ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 177.

¹⁴⁹ Ivi, p. 3.

dell'opera – intesi come i semplici ascoltatori, sprovvisti di partitura – viene concepito da Satie, piuttosto, come «un segreto confidato esclusivamente al suo interprete»¹⁵⁰. Abbiamo quindi una musica 'pubblica', perché composta pensando ad un interprete che la eseguiva regolarmente, la quale cела però al pubblico la maggior parte delle proprie fattezze.

Converrà ora, in ogni caso, procedere per gradi, e analizzare la produzione umoristica concentrandosi sul primo livello di lettura, cercando di cogliere, cioè, quel che di questi brani poteva passare al solo ascolto in sede di concerto, e facendo riferimento ai testi verbali tenendo presente di come essi rimanessero ignoti. In questo modo avremo una traccia schematica dei brani umoristici, sulla quale basarsi per tentare un'interpretazione dell'umorismo e dell'ironia di Satie.

2.1.2 – Descriptions automatiques

Composte nell'aprile del 1913, le «descrizioni automatiche» proseguono sulla strada dei *Véritables Préludes flasques* accentuando alcuni tratti specifici, che saranno mantenuti per le successive raccolte umoristiche. Qui, infatti, la citazione di motivi melodici noti diventa il fulcro della composizione. Whiting, del resto, attraverso l'esame dei taccuini di Satie, ha messo in luce come l'inizio stesso del processo creativo prendesse le mosse dalle citazioni, ovvero dal materiale pre-esistente scelto per essere elaborato¹⁵¹.

È molto importante tenere presente come il riconoscimento di queste citazioni da parte degli ascoltatori venisse dato per scontato da Satie: si tratta infatti di melodie ben note al pubblico dell'epoca. Come si è sottolineato nella prima parte, il processo umoristico poggia sull'utilizzo di materiali conosciuti¹⁵².

¹⁵⁰ Ivi, p. 178.

¹⁵¹ Cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 361.

¹⁵² Cfr. Parte I, Cap. 2.

Tipicamente, i brani che compongono le *Descriptions automatiques* sono tre: *Sur un vaisseau*, *Sur une lanterne*, *Sur un casque*.

Nel primo brano la melodia citata è quella della canzoncina per bambini *Maman, les p'tits bateaux*. Il tema “marinaro” della canzoncina viene preso a riferimento da Satie per la costruzione di un testo verbale che si ritrova disseminato accanto ai pentagrammi. Si tratta dello sviluppo di quelli che fino ai *Véritables Préludes flasques* erano inquadrabili come ‘consigli d’interpretazione’, per quanto particolarissimi, che a partire dalle *Descriptions automatiques* diventano veri e propri testi a carattere descrittivo. A leggere il testo di *Sur un vaisseau* senza il riferimento musicale, si ha infatti la successione di una serie di immagini che evocano una piccola gita in barca:

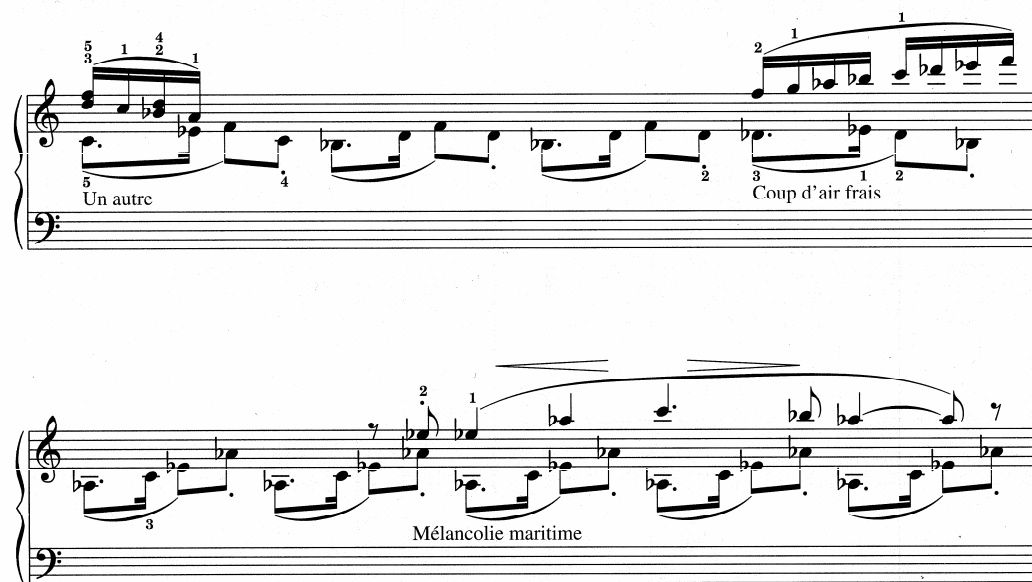
Seguendo l’onda
Breve spruzzo
Un altro
Una ventata d’aria fresca
Malinconia marittima
Breve spruzzo
Piacevole beccheggio
Breve ondata
Il capitano dice: «Un gran bel viaggio»
Il naviglio sogghigna
Paesaggio in lontananza
Brezzolina
Breve spruzzo di cortesia
Per accostare¹⁵³

La musica si muove seguendo fedelmente questa ‘traccia’, così che il brano si presenta come una sorta di piccola composizione descrittiva a programma. Sopra un accompagnamento affidato alla mano sinistra basato su di un ostinato in ritmo di tango o habanera, compaiono infatti piccoli incisi che ‘traducono’ le varie immagini del testo verbale. Si possono associare così l’accompagnamento ostinato al movimento delle onde, i

¹⁵³ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 11.

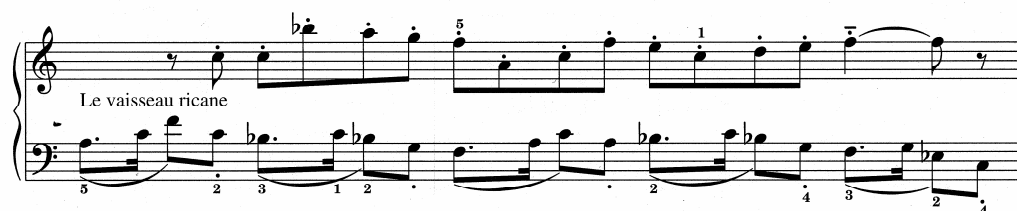
piccoli incisi discendenti in sedicesimi ai «brevi spruzzi» d'acqua, alcuni brevi frammenti melodici alla «ventata d'aria fresca» e alla «malinconia marittima» (Cfr. es. 11):

Esempio 11



Circa a metà del brano, in concomitanza con l'immagine del battello che sogghigna, compare la citazione della canzoncina *Maman, les p'tits bateaux* (Es. 12):

Esempio 12



Quel che di tutto questo giunge ad un semplice ascoltatore, ignaro del testo verbale, è solo una miniatura musicale assai scarna, con un

ostinato che richiama il ritmo di tango, sul quale si sovrappongono piccoli frammenti melodici sconclusionati, che proprio per questo loro carattere finiscono per mettere in evidenza la comparsa dell'unica melodia più ampia e distesa, la menzione di un motivetto infantile che si presenta come perno in una composizione di due minuti scarsi di durata.

Nel secondo brano della raccolta, *Sur une lanterne*, viene citata la melodia di *Ça ira*, notissimo canto degli anni della Rivoluzione. La delicatezza della musica, tutta giocata sulla reiterazione di triadi minori in pianissimo, da suonarsi in maniera «notturna» (*nocturnement*), e la prospettiva infantile evocata dal brano precedente, contrastano ironicamente con la menzione di una canzone politica che invitava ad impiccare gli aristocratici al lampione più prossimo – da cui la *lanterne* del titolo¹⁵⁴.

L'ultimo brano, *Sur un casque*, evoca l'atmosfera delle parate militari, come si evince dal testo verbale:

Stanno arrivando
Quanta gente
Che spettacolo!
Ecco i tamburi!
È il colonnello quel bell'uomo tutto solo
[...]¹⁵⁵

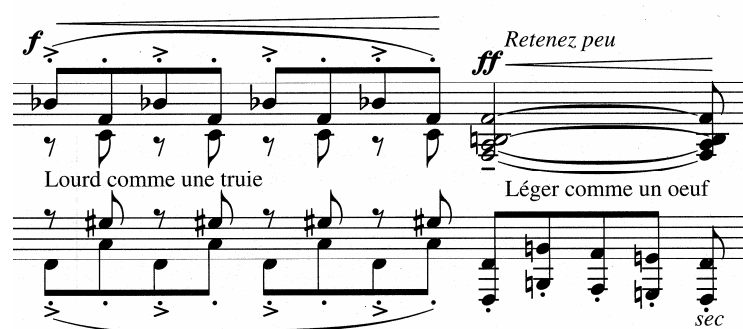
Un senso umoristico può essere colto nella puntualità degli effetti musicali descrittivi – note gravi in staccato per i colpi di tamburo, crescenti dinamici a suggerire l'approssimarsi del corteo, sovrapposizione di tonalità diverse per richiamare la cacofonia di un complesso bandistico che suoni in mezzo alla folla – ottenuti attraverso una scrittura pianistica estremamente semplice, e in poco più di un minuto di musica. La brevità della composizione fa in effetti apparire l'evocazione della scena da parata

¹⁵⁴ Ah! *Ça ira, ça ira – Les aristocrates à la lanterne!*, ritornello della canzone adattata da Landré, cantore di strada, a partire da un'aria di danza preesistente, fu effettivamente il canto dei giacobini durante la Rivoluzione Francese.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 12.

come le immagini velocizzate dei vecchi film muti. Per chi non legge il testo verbale, la musica si presenta come una rapida successione di momenti distinti, accostati a mo' di collage, con frequente comparsa di dissonanze; il tutto basato non su una vera e propria citazione di materiale pre-esistente, quanto piuttosto sul richiamo generale alla musica da parata (facilmente riconoscibile da un semplice ascoltatore), distorta però attraverso contrasti tonali e rapidità di accostamenti. L'effetto è certamente bizzarro, e la bizzarria viene mantenuta fino alla fine, con una conclusione su di un breve passaggio in modo lidio a tradurre una didascalia verbale che recita «leggero come un uovo» (Es. 13):

Esempio 13



2.1.3 – Embryons desséchés

Con la raccolta degli «embrioni secchi» (luglio 1913) la semplice citazione dei motivi diventa piuttosto una rielaborazione, ovvero distorsione a fini umoristici. L'intento umoristico viene in effetti ribadito da Satie in una beffarda presentazione della raccolta scritta in uno dei suoi taccuini di lavoro:

Gli «*Embryons Desséchés*» seguono con grazia i «*Véritables Préludes Flasques*» e le «*Descriptions Automatiques*».

Quest'opera è assolutamente incomprensibile, anche per me.

Eccezionalmente profonda, non cessa di stupirmi.

L'ho scritta mio malgrado, spinto dal Destino.
Avrò voluto fare dell'umorismo?
Non me ne stupirei e del resto sarebbe piuttosto nel mio stile.
[...] ¹⁵⁶

I titoli dei tre brani che compongono la raccolta – *d'Holothurie*, *d'Edriophthalma*, *de Podophthalma* – si riferiscono a nomi di animali marini dati nella loro denominazione linneiana (o pseudo tale), così da ottenere una magniloquente esagerazione in senso comico.

In partitura, oltre alle piccole frasi accostate ai pentagrammi, Satie fa precedere ad ogni brano una breve prosa introduttiva, dedicata all'animale di volta in volta preso a 'soggetto' della composizione. Ecco il testo del primo brano, *d'Holothurie*:

Gli ignoranti la chiamano «*cetriolo marino*». L'Oloturia usa arrampicarsi su sassi e scogli. Come il gatto, quest'animale marino fa le fusa; perdipiù fila una seta ripugnante. L'azione della luce sembra infastidirlo. Osservai un'Oloturia nella baia di Saint-Malo. ¹⁵⁷

Il riferimento alla baia di Saint-Malo è in realtà un'indicazione che si riferisce al motivo musicale citato nel brano: si tratta infatti della canzonetta *Mon Rocher de St. Malo* di Loïsa Puget (Es. 14) ¹⁵⁸:

¹⁵⁶ Ivi, p. 37.

¹⁵⁷ Ivi, p. 12.

¹⁵⁸ Per un'analisi delle varie fasi della rielaborazione compiuta da Satie cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., pp. 369-371.

Esempio 14

A tout je pré - fè - re le toit de ma mè - re, mon ro - cher de Saint Ma - lo,
7 que l'on voit sur l'eau; à tout je pré - fè - re le toit de ma mè - re mon ro - cher de
14 Saint Ma - lo que l'on voit sur l'eau! — de loin sur - l'eau!...

Il 'programma' del brano, desunto dal testo verbale che si legge fra i pentagrammi, descrive una presunta giornata dell'oloturia, con l'uscita mattutina, l'arrampicarsi su di uno scoglio e il ritorno nella tana verso sera. Si è davanti ad un'oloturia con tratti decisamente antropomorfi, e più che il comportamento di un animale sembra essere descritta la giornata a passeggio di un distinto signore dedito all'ozio (si noti la parte finale del testo, con la surreale considerazione dell'oloturia: «Non ho tabacco – Meno male che non fumo»). Riproduco qui il brano nella sua interezza, in modo che si possa osservare l'andamento melodico e il complessivo svolgersi del brano in relazione al testo verbale (Es. 15).

Esempio 15

40

Embryons Desséchés

à Mademoiselle Suzanne Roux

d'Holothurie

Les ignorants l'appellent le „concombre des mers”. L'Holothurie grimpe ordinairement sur des pierres ou des quartiers de roche. Comme le chat, cet animal marin ronronne, de plus, il file une soie dégoûtante. L'action de la lumière semble l'incommoder. J'observai une Holothurie dans la baie de Saint-Malo.

Erik Satie
(1913)

Allez un peu [♩ = 144]

1

p 1 2 1 3 4 2

Sortie du matin Il pleut

4 5 2 3

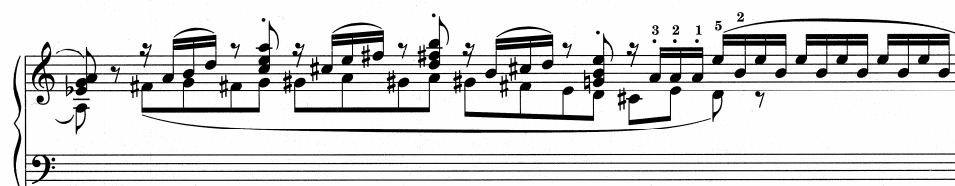
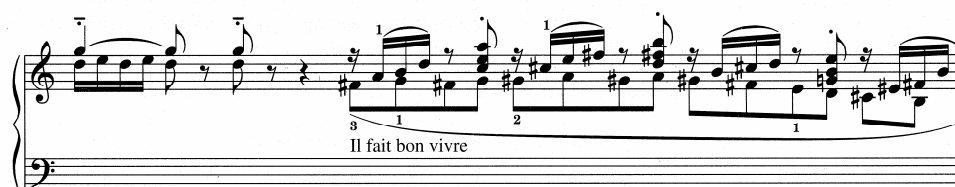
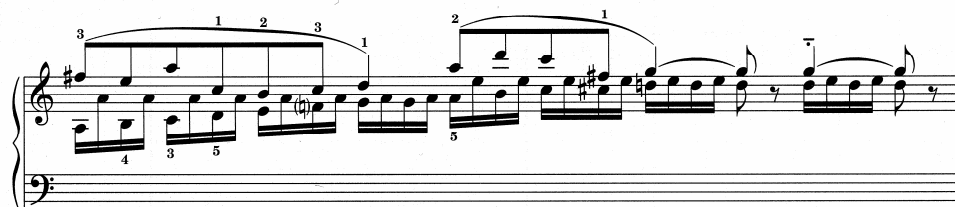
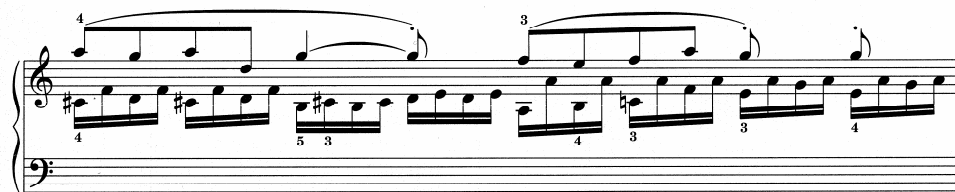
Le soleil est dans les nuages

4 1 5 4 5 1 2

Assez froid Bien

2 1 3 2 4

Petit ronron Quel joli rocher!



Comme un rossignol qui aurait mal aux dents

Au temps

Rentrée du soir

Il pleut

Le soleil n'est plus là

Pourvu qu'il ne revienne jamais. Assez froid

Bien

Petit ronron moqueur

C'était un bien joli rocher! bien gluant!

Ne me faites pas rire, brin de mousse: Vous me chatouillez

p *pp*
Je n'ai pas de tabac Heureusement que je ne fume pas

f
Grandiose

De votre mieux

Al di là del testo verbale, in effetti, il brano si presenta interessante anche sul piano più strettamente musicale. Oltre alla citazione-rielaborazione di una nota canzonetta, infatti, si può osservare lo sfruttamento di un cliché pianistico quale il basso albertino, che risuona nel

corso di quasi tutto il brano. A metà circa della composizione, in corrispondenza del testo «Come un usignolo col mal di denti», compare una cadenza; o meglio, una caricatura di cadenza, visto il suo essere banalmente inconcludente, con la reiterazione della figura iniziale di quattro note, trasportata via via verso il grave per salti d'ottava¹⁵⁹. Non mancano passaggi 'descrittivi', come ad esempio l'evocazione di una risata, attraverso gli arpeggi in sedicesimi di una triade aumentata, in corrispondenza delle parole dell'oloturia: «Non mi faccia ridere, spumettina: mi fa il solletico». Nel finale, si contano ben diciotto ripetizioni dell'accordo di tonica: quasi una chiusa beethoveniana, ma del tutto fuori luogo, dato che non è molta la tensione da scaricare in un piccolo brano pianistico di un minuto e mezzo.

Nel secondo brano, *d'Edriophthalma*, il titolo, ironicamente pomposo nel suo essere costruito su radice greca, allude alle più comuni specie di crostacei.

La composizione sembra fare il verso al *topos* del pezzo caratteristico in tono triste e sommesso, con una prima sezione in la minore che presenta una serie di accordi arpeggiati, inframmezzati da piccoli incisi melodici in ritmo puntato (Es. 16):

Esempio 16

d'Edriophthalma

Crustacés à yeux sessiles, c'est-à-dire sans tige et immobiles. Très tristes de leur naturel, ces crustacés vivent, retirés du monde, dans des trous percés à travers les falaises.

Erik Satie
(1913)

Sombre [♩ = 40-44]

Ils sont tous réunis

Que c'est triste!

f

¹⁵⁹ Sembra di ritrovare il Mozart del *Musikalischer Spass*! Cfr. Parte I, Cap. 2.1.

Il testo verbale dipinge la scena di un gruppo di crostacei riuniti come fossero una famigliola, tutti rattristati in obbedienza alla loro «natura molto malinconica», segnalata nella prosa introduttiva. Ad un certo punto i crostacei si mettono persino a piangere, e sul piano musicale compare la citazione della *Marcia funebre* dalla *Sonata Op. 35* di Chopin, trasportata dall'originale Re bemolle ad un più ordinario Do maggiore, e in generale semplificata e spogliata della sua patina "romantica": l'estensione di due ottave del basso viene ridotta ad una, la melodia viene privata delle inflessioni di sesta e settima e procede per terze e gradi congiunti. In partitura, la citazione viene segnalata da Satie come la «celebre Mazurka di Schubert» (Es. 17):

Esempio 17

(Citation de la célèbre Mazurka de Schubert)

p Ils se mettent tous à pleurer

Nel terzo brano, *de Podophtalma*, i «crostacei dagli occhi fissati in cima a peduncoli mobili» vanno a caccia.

Vengono citate due melodie: il *refrain* della *Chanson de l'orang-outang* dall'operetta *La Mascotte* di Edmond Audran, e un tipico richiamo da caccia, noto come *La Royale*.

Nel finale compare una «Cadenza obbligata (dell'Autore)». Vista la tonalità (Fa maggiore) e la lunghezza (ventitré battute di un sottinteso 2/4), sembra plausibile un riferimento caricaturale alle ultime ventitré battute dell'*Ottava Sinfonia* di Beethoven. Inutile dire che, come già è accaduto nel primo brano degli *Embryons desséchés*, questa sproporzionata cadenza

non ha nessuna giustificazione al termine di un brano tanto breve e conciso.

2.1.4 – Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois

Nel primo brano, *Tyrolienne turque*, il titolo stesso indica i materiali utilizzati : da un lato lo *yodel* tirolese evocato dalla melodia che si ascolta all'inizio, tutta giocata su arpeggi di triadi maggiori; dall'altro il celebre rondò 'alla turca' della Sonata KV 331 di W. A. Mozart, del quale viene citato il ritornello nella parte centrale – in partitura il passaggio è segnato dall'indicazione «*très turc*» (Es. 18):

Esempio 18

The musical score consists of four staves. The first staff features a melodic line with a slur and an accent, with the instruction "Beaucoup d'expression et plus lent" and "Very expressive and slower" above it. The second staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, with the instruction "Très turc" and "Very turkish" above it. The third staff continues the melodic line with a slur and an accent. The fourth staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, with a slur and an accent above it.

Il secondo brano, *Danse maigre*, eccezionalmente non sembra avere alla base nessuna citazione di motivi noti. Whiting fa però un'ipotesi interessante, e cioè che Satie stia in verità citando sé stesso¹⁶⁰. In particolare il riferimento potrebbe essere allo stile adottato dal compositore nel periodo precedente alla svolta rappresentata dalle opere umoristiche. Alcune figure melodico-armoniche richiamano in effetti passaggi assai simili che si ritrovano in composizioni quali gli *Airs à faire fuir* della prima serie delle *Pièces froides* del 1897.

In genere, poi, tutto il brano richiama la scrittura di una composizione 'perduta' del Satie pre-umoristico, ovvero *The Dreamy Fish*, lavoro abbozzato nei primissimi anni del Novecento, poi accantonato e ritrovato dopo la morte del compositore. *The Dreamy Fish* risulta infatti costruito come una sorta di mosaico di motivi e figure diversi accostati gli uni agli altri: spesso melodie semplici armonizzate in modo complesso, in una maniera assai simile a quanto accade nella *Danse maigre* di *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*.

Terzo ed ultimo brano è *Españaña*, con cui si torna alla citazione di brani noti e alla parodia esplicita. Il riferimento è innanzitutto a *España* di Emmanuel Chabrier, di cui viene citato un assolo di trombone¹⁶¹. Il testo verbale che compare in partitura, poi, con frasi quali «*La belle Carmen et le peluquero*» allude chiaramente alla *Carmen* di Bizet. In generale, comunque, il richiamo è alla grande infatuazione per la musica spagnola che si respirava nella cultura parigina negli anni a cavallo fra Otto e Novecento – soprattutto alla maniera spagnolescante che in ambito musicale conquistò sia Debussy che Ravel.

¹⁶⁰ Cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 381.

¹⁶¹ E. CHABRIER, *España. Rapsodie pour orchestre*, bb. 218-221.

2.1.5 – Chapitres tournés en tous sens

Il primo brano è titolato *Celle qui parle trop*. Il testo verbale descrive infatti una scena di dialogo fra moglie e marito, con la moglie tremendamente petulante e il marito a subire senza scampo le lunghe molestie verbali. La musica traduce tutto questo con una linea melodica continua, associata al personaggio della moglie nel suo girare intorno a ristretti ambiti intervallari e con frequenti reiterazioni di una stessa nota, cui si sovrappongono piccoli interventi accordali e brevi incisi melodici a rappresentare gli infruttuosi tentativi di difesa da parte del povero marito (Es. 19):

Esempio 19

Vif
Lively

Marques d'impatience du pauvre mari
Signs of impatience from the poor husband

p Lié
Legato

Laissez-moi parler
Let me speak

Écoute moi
Listen to me

Nella parte melodica compare una citazione che gli ascoltatori dell'epoca potevano riconoscere senza sforzo: si tratta dell'aria «*Ne parle pas, Rose, je t'en supplie*» da *Les Dragons de Villars* (1856) di Aimé Maillart. L'effetto umoristico si basa effettivamente sul contrasto fra la drammaticità della situazione originaria cui la citazione rimanda e il nuovo contesto, di bassa quotidianità, suggerito da Satie – di per sé intuibile già dal solo titolo del brano: mentre nell'originale di Maillart la richiesta di non parlare si presenta come una drammatica supplica, in Satie la frase evocata dalla citazione musicale si associa all'idea prosaica di una moglie che parla troppo.

Il secondo brano, *Le porteur de grosses pierres* è particolarmente interessante, poiché mostra ancora una volta come l'associazione di musica e testo verbale, lungi dal chiarire il senso della composizione, generi in realtà una incongruenza data dal fatto che il gioco umoristico non possa essere colto da dei puri e semplici ascoltatori.

Dal punto di vista musicale, nel brano viene citata una melodia dal *Rip* di Robert Planquette, per la precisione l'aria «*Vive la paresse*», il cui testo recita:

C'est un rien, un souffle, un rien
Une bouche d'or sans le vent léger

Secondo quanto riporta Brindejont-Offenbach, le arie dell'operetta di Planquette erano in quegli anni «sulla bocca di tutti»¹⁶²; presumibilmente la stessa cosa accadeva per il testo cantato, e dunque è piuttosto ovvio supporre che la semplice citazione musicale dell'aria «*Vive la paresse*» facesse venire in mente agli ascoltatori anche le parole. Queste parole, associate al titolo dato da Satie al brano, sembrano alludere direttamente alla grande forza di un «sollevatore di grosse pietre»: tanto forte, costui, da considerare un grande peso «un soffio, un niente».

Tuttavia il breve testo in prosa premesso da Satie alla partitura musicale recita, a proposito del sollevatore di pietre:

Lo osserviamo mentre trasporta una pietra enorme, cento volte più grossa di lui (è una pietra pomice).¹⁶³

Ecco dunque che la citazione dell'aria dal *Rip* si carica di un tono ironico che non può assolutamente essere colto da un ascoltatore che ignori il testo verbale associato da Satie alla partitura. Tutt'al più verrà colta una divertente allusione ad un testo d'operetta le cui parole vengono associate ad una immagine totalmente diversa dall'originale: un sollevatore di pesi

¹⁶² J. BRINDEJONT-OFFENBACH, *Cinquante ans de l'opérette française*, in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Rohozinski, 1925, pp. 199-232.

¹⁶³ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 14

anziché un innamorato; ma la maggior parte della costruzione rimane celata ai più.

La raccolta si chiude con *Regrets des enfermés (Jonas et Latude)*. Per questo brano, il cui titolo accosta in modo surreale due figure davvero distanti fra loro – il Giona biblico e l'avventuriero ottocentesco Jean-Henry de Latude – Satie cita una famosissima melodia popolare infantile, *Nous n'irons plus au bois*. È questa quasi una citazione di una citazione, dal momento che lo stesso Debussy aveva evocato questo motivetto in *Jardins sous la pluie*, terzo brano delle *Estampes* del 1903¹⁶⁴. Non stupisce, dunque, come Satie dedichi il brano proprio alla moglie di Debussy. Del resto, la scrittura di Debussy viene direttamente evocata attraverso sequenze accordali costruite su scale a toni interi (Es. 20):

Esempio 20



Si potrebbe pensare che le figure dei «prigionieri» messe in campo dal titolo rappresentino proprio Debussy e lo stesso Satie¹⁶⁵. È assai difficile, comunque, che un ascoltatore comune colga nei brevi passaggi accordali un'allusione alla musica di Debussy, e dunque colleghi il titolo del brano ai due compositori. Per un semplice ascoltatore, in effetti, l'associazione dei «lamenti di prigionieri» con la menzione di un motivo popolare che recita «non andremo più al bosco» produce un effetto umoristico piuttosto semplice e ingenuo. Un'ingenuità che si colloca ad un

¹⁶⁴ C. DEBUSSY, *Estampes, Jardins sous la pluie*, bb. 75-83

¹⁶⁵ Cfr. su questo punto R. ORLEDGE, *Satie the composer*, op. cit., pp. 63 e 206

livello di superficie, data dal fatto che un più complesso livello di lettura viene tenuto volutamente all'oscuro dall'autore.

2.1.6 – Vieux sequins et vieilles cuirasse

Pochi giorni dopo aver terminato i «Capitoli rivoltati in ogni senso», Satie si dedica alla composizione dell'ultimo trittico di quello che può essere considerato come un blocco omogeneo all'interno della produzione umoristica. Il fatto che le composizioni prese in esame fino ad ora presentino forti analogie formali e strutturali, fa sì che le si possa pensare come un unico grande insieme, da cui possono per contro essere separati altri episodi certamente simili, e tuttavia con caratteristiche particolari tali da suggerire una distinzione.

Anche i tre episodi della raccolta «Vecchi zecchini e vecchie corazze» sono basati sulla citazione di musica nota. Nel primo brano, *Chez le Marchand d'or (Venise, XIII siècle)*, viene citata la *Ronde du Veau d'Or* dal *Faust* di Gounod; nel secondo, *Danse cuirassée*, compare la marcia militare *Aux Champs*; nell'ultimo, *La Défaite des Cimbres (Cauchemar)*, tornano le melodie infantili che già si erano rivelate un efficace punto d'appoggio in altre raccolte umoristiche: qui si tratta in particolare delle canzoncine *Marlborough s'en va-t-en- guerre* e *Le Bon Roi Dagobert a mis sa culotte à l'envers*.

A proposito dell'ultimo episodio, la piccola prosa introduttiva che Satie ha posto in partitura come preambolo al testo musicale recita:

Un piccolissimo bambino dorme nel suo piccolissimo lettino. Il suo vecchissimo nonno gli dà tutti i giorni una strana piccolissima lezione di storia generale, ripescando vaghi ricordi. Gli parla spesso del famoso re Dagobert, del Duca di Marlborough e del grande generale romano Mario. In sogno, il piccolissimo bambino vede questi eroi combattere contro i Cimbri, nella battaglia di Mons-en-Puelle (1304).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 15

Ancora una volta l'opera nel suo complesso evoca più di quanto possa essere inscenato in una normale performance musicale. L'introduzione in prosa, di per sé, allude a due diversi punti di vista: quello del bambino e quello del nonno; la musica richiama, attraverso la citazione delle rispettive canzoncine, sia il re Dagobert sia il Duca di Marlborough, mentre nelle iscrizioni verbali inserite fra i pentagrammi compare il nome di Mario e Boiorix. Come nota lucidamente Whiting, «The work is the composite of these aspects, wich cannot be entirely reconciled with one another»¹⁶⁷.

Nelle composizioni umoristiche di Satie si ritrovano dunque tutti gli elementi che si sono evidenziati parlando in generale della possibilità dell'umorismo in musica. Innanzitutto la *citazione* di musica preesistente, rielaborata o comunque decontestualizzata rispetto all'originale. Come si è detto, il riconoscimento da parte degli ascoltatori delle citazioni è essenziale per l'effetto comico: l'umorismo musicale di Satie poggia infatti, in primo luogo, sullo sfruttamento di motivi assai noti al pubblico dell'epoca, presentati in brevissimi brani per pianoforte destinati ad un'esecuzione concertistica, e dunque in un contesto distante dalla collocazione che quei motivi avevano in origine (siano essi arie da operetta oppure canzoncine infantili). La citazione si associa in secondo luogo alla *parodia* stilistica, con il richiamo di precisi stilemi e *clichés* che vengono utilizzati per via della loro capacità di rimando. Nei *Préludes Flasques* viene richiamata la pratica contrappuntistica, nelle *Descriptions automatiques* il tipico ritmo del tango, negli *Embryons dessechés* il basso albertino. In certi casi la parodia diventa vera e propria *caricatura*: è il caso della cadenza che compare nel brano *d'Holothurie*, che, così come avveniva nel *Musikalischer Spass* di Mozart, più che alludere fa propriamente il verso al *topos* della cadenza, presentandone un esempio ridicolo nella sua banalità; oppure si pensi alle conclusioni sproporzionate costituite da incessanti reiterazioni dell'accordo di tonica, che si connettono allo stile sinfonico, ma che sono chiaramente fuori luogo se inserite in brevissime miniature pianistiche. La forma stessa dei brani

¹⁶⁷ S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 395

umoristici, del resto, si presenta come una parodia e una caricatura del ‘pezzo caratteristico’ per pianoforte – e in questo senso la citazione della *marcia funebre* di Chopin è una parodia inserita in un brano che mette in luce l’essere parodia dello stesso brano nel suo complesso. Su tutto campeggia la regola generale della *deviazione dalla norma* o dell’*incongruenza* indicate come elementi salienti dell’umorismo in musica: finali troppo lunghi in relazione alla brevità dei brani, stilemi musicali di matrice colta in contrasto con stilemi popolari, scrittura a collage utilizzata per bruschi accostamenti di materiali eterogenei che spezzano il procedere regolare del discorso musicale, e quant’altro.

Tutto questo è valido sul piano strettamente musicale: detto altrimenti, è su questi elementi che l’umorismo di Satie funziona in relazione ad un semplice ascoltatore che ignori l’abbondanza di testi verbali che corredano le partiture.

2.1.7 – Sports & Divertissements

Questo lavoro rappresenta il cuore dell’intera produzione umoristica di Satie. Si tratta di una raccolta di ventuno piccoli brani, venti dei quali accompagnati ciascuno da un’illustrazione del disegnatore Charles Martin. Venti illustrazioni contro ventuno composizioni musicali poiché Satie fa precedere la serie di pezzi specificamente dedicati al tema degli «sport e divertimenti» da un autonomo *Choral inappétissant*. Come nota Ornella Volta:

[...] cela sans doute pour affirmer la suprématie de la musique sur les images et pour attendre en meme temps un nombre global multiple de 3, son chiffre fétiche.¹⁶⁸

Del resto, la stessa stesura dell’opera rispetta una scansione ternaria, dal momento che i vari brani vennero consegnati all’editore Vogel

¹⁶⁸ O. VOLTA, *Dossier Erik Satie*, op. cit., p. 46.

dal 27 marzo al 20 maggio 1914 per gruppi di tre pezzi ciascuno, al ritmo di un gruppo alla settimana¹⁶⁹.

All'origine della raccolta sta l'iniziativa di Lucien Vogel, fondatore de «La Gazette de Bon Ton», desideroso di allacciarsi alla moda dell'album musicale illustrato, all'epoca oggetto grazioso da esporre in salotto sul pianoforte, raffinata merce da regalo per la buona società. Il nome di Satie rappresenta una seconda scelta: per primo fu infatti interpellato Stravinskij – ormai ben noto a Parigi dopo il successo-scandalo de *Le sacre du printemps* nel 1913. tuttavia Stravinskij rifiutò, trovando il compenso troppo basso. A quel punto il lavoro venne proposto a Satie, che in un primo tempo rifiutò ugualmente, giudicando la somma (peraltro ancora inferiore a quella offerta a Stravinskij) troppo alta¹⁷⁰!

Pretesto dell'album fu una serie di acqueforti eseguite da Charles Martin nel 1914, non pubblicata a causa del conflitto mondiale. Alla fine della guerra, comunque, il disegnatore giudicò passata di moda la sua produzione di cinque anni prima e decise di rifarla integralmente, secondo i dettami di una nuova estetica. Un confronto fra le due illustrazioni di uno stesso soggetto, ad esempio il pic-nic, (cfr. es. 21) rende evidente il mutamento di gusto: sembra di trovare conferma alla tesi di Apollinaire, secondo cui con lo spartiacque della Grande Guerra venne segnata la separazione netta fra due epoche, con le nuove correnti artistiche a registrare il cambiamento:

Et quand après avoir passé l'après-midi

Par Fontainebleau

Nous arrivâmes à Paris

Au moment où l'on affichait la mobilisation

Nous comprîmes, mon camarade et moi,

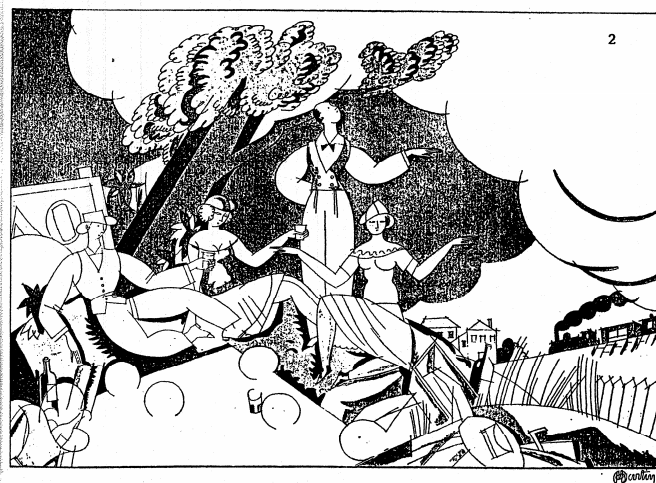
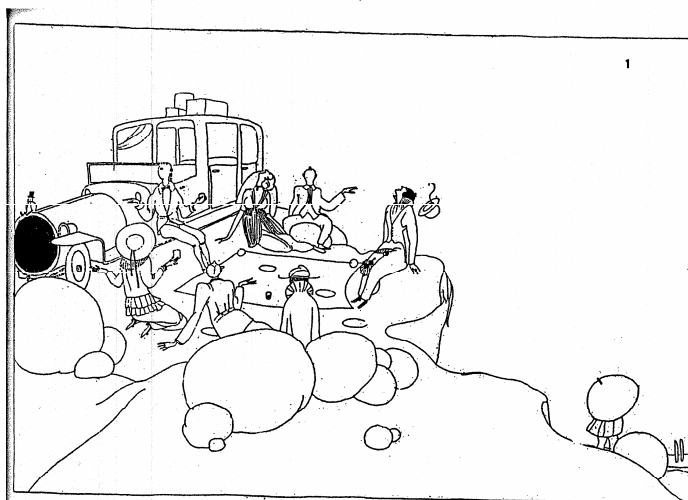
*Que la petite auto nous avait conduits dans une époque Nouvelle*¹⁷¹

¹⁶⁹ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 189.

¹⁷⁰ Ivi, p. 190.

¹⁷¹ G. APOLLINAIRE, *Calligrammes, La petite auto*.

Esempio 21



Charles MARTIN, *Le Pique-Nique*.
1. 1914 (Collection particulière)
2. 1922 (Publ. L. Vogel, 1923)

Le Tigre-nique
 Disant
 Il est très aggré
 Un peu très très...
 Vous avez une belle robe blanche.
 — Mais non : c'est un ours.
 — Tiens, un mégaphone.

Erik Satie
 19 April 1914

The Picture. (With a dancing movement). They have all brought very cold wool, and have no more to offer than their white arms. Look at an airplane! "C'est moi, j'ai 40 centimètres." Arns, 19, 1914.

La duplice versione dei disegni di Charles Martin rende particolarmente intricate la vicenda editoriale degli *Sports & Divertissements*. Ne esistono infatti tre varianti:

1. 10 esemplari con la serie di 20 disegni di Martin del 1914 più una seconda serie di 20 disegni eseguiti nel 1922
2. 215 esemplari contenenti l'ultima serie di disegni realizzati nel 1922
3. 675 esemplari contenenti ognuno un solo disegno di Martin scelto fra la serie del 1922

Nel 1926, inoltre, Rouart, Lerolle & Cie pubblicarono una versione dell'opera con le sole partiture di Satie, senza cioè i disegni associati. Questa edizione è stata ripresa senza modifiche nel 1964 da Salabert¹⁷².

Chiaramente, la versione con le sole partiture è la più lontana dagli intenti originali. La versione più attendibile che si trova in circolazione è invece quella edita da Dover, che pubblica in formato album (24 × 30 cm) il fac-simile delle partiture manoscritte di Satie con i disegni di Charles Martin del 1922. L'aspetto dell'album è quello originale voluto dagli autori: aprendo il volume si ha sulla sinistra il manoscritto musicale di Satie, sulla destra il disegno di Martin (Es. 22)

Tema della raccolta sono gli «sport & divertimenti», vale a dire i passatempi preferiti dalla Parigi elegante, la Parigi della Belle Époque prima della Grande Guerra, in quelli che Roger Schattuck ha efficacemente etichettato come gli «anni del banchetto»¹⁷³.

La scelta del soggetto è, come si è visto, precedente alla scelta del compositore. Tuttavia Satie mostra di trovarsi perfettamente a proprio agio nella realizzazione del progetto. I brani che compone sono brevissime miniature musicali in cui viene condensato lo spirito e le caratteristiche dei brani umoristici passati in rassegna finora: presenza costante di testi verbali associati alla partitura, utilizzo tanto di citazioni testuali di altra musica quanto di parodie stilistiche, tendenza alla pittura sonora in accordo col testo verbale o con l'illustrazione di Martin specificamente associata. Inoltre, l'idea di Vogel di riprodurre in fac-simile i manoscritti di Satie

¹⁷² Cfr. O. VOLTA, *Dossier Erik Satie*, op. cit., pp. 41-43.

¹⁷³ Cfr. R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto*, op. cit., p. 33 e sgg.

asseconda la passione calligrafica del compositore che da sempre teneva in gran conto l'aspetto puramente grafico della scrittura musicale. Di fatto, Satie realizza qui una partitura in cui la disposizione delle note e dei testi verbali fra i pentagrammi è perfettamente calibrata per ottenere un preciso effetto visivo; e si noti come nessun brano superi la lunghezza di un foglio d'album, così da legarlo senz'altro al corrispondente disegno di Martin e poter cogliere in un solo colpo d'occhio la musica, il testo verbale, l'illustrazione.

La multimedialità del lavoro è in effetti evidenziata dallo stesso Satie nell'introduzione che accompagna il *Choral inappétissant* d'apertura:

Questa pubblicazione si compone di due elementi artistici: disegno, musica.

La parte disegno è composta di segni - di segni d'intelligenza; la parte musicale è espressa da punti - da punti neri. Queste due parti riunite - in un solo volume - formano un tutto: un album.¹⁷⁴

Per quanto riguarda specificamente il *Choral* introduttivo, poi, Satie puntualizza:

Per gli "Incartapecoriti" e gli "Inebetiti", ho scritto un corale grave e dignitoso.

Questo corale è una sorta di preambolo amaro, una forma di introduzione austera e afrivola.

Ci ho messo tutto quel che so sulla Noia.

Dedico questo corale a coloro che non mi amano.¹⁷⁵

Dopo questa singolare introduzione, sulla quale sarà necessario tornare, comincia la serie di brani e disegni espressamente dedicati agli *Sports & Divertissements*. Questa la serie completa:

1. *La Balançoire*

2. *La Chasse*

¹⁷⁴ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁵ *Ibid.*

3. *La Comédie Italienne*
4. *Le Réveil de la Mariée*
5. *Colin-Maillard*
6. *La Pêche*
7. *Le Yachting*
8. *Le Bain de Mer*
9. *Le Carnaval*
10. *Le Golf*
11. *La Pieuvre*
12. *Les Courses*
13. *Les Quatre-Coins*
14. *Le Pique-Nique*
15. *Le Water-Chute*
16. *Le Tango Perpétuel*
17. *Le Traîneau*
18. *Le Flirt*
19. *Le Feu d'artifice*
20. *Le Tennis*

In essi l'intreccio di musica e testo verbale orientato a fini umoristici, già messo in luce in tutte le raccolte esaminate in precedenza, si ripresenta in forma ancor più concisa, essenziale e sottile.

Ne *La Chasse*, ad esempio, al lieve spaesamento dato da una scrittura musicale basata sul bitonalismo, si affianca un testo verbale che gioca sull'assurdità dello scambio di ruoli fra i protagonisti di una battuta di caccia: così mentre un coniglio canta, l'usignolo riposa in una tana, un gufo allatta i suoi piccoli, mentre il cacciatore si limita a sparare a delle noci¹⁷⁶.

Ne *Le réveil de la Mariée*, ad accogliere il risveglio della Sposa compare un ritmo di rag-time, oltre che piccoli incisi che rimandano ai "risvegli" militari... Una citazione di *Frère Jacques* (*Fra' Martino*) viene impiegata per richiamare le parole «Dormez-vous, dormez-vous?», ovviamente rivolte alla Sposa; subito dopo in partitura compare il testo verbale «Levez-vous!» associato ad una serie di dissonanze reiterate alla mano sinistra.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 19.

Ne *La Pêche*, si assiste a quella che, con Guarnieri, può essere interpretata come una parodia del descrittivismo romantico¹⁷⁷: subito all'inizio il «*murmures de l'eau*» viene reso in musica con un cullante andamento terzinato che sembra richiamare lo Schubert della *Schöne Müllerin*¹⁷⁸. Inoltre la comparsa di vari pesci, segnalata dal testo verbale, è resa in musica con l'utilizzo di un *leitmotiv* caratterizzante ciascun pesce; alla fine, ogni pesce che se ne va retrogoda il suo *leitmotiv*!

Talvolta tipici stilemi musicali vengono impiegati per suggerire particolari immagini in accordo col testo verbale: è il caso del basso albertino utilizzato per rappresentare la folla in *Les Courses* - dove fra l'altro compare alla fine una provocatoria citazione della *Marsigliese* a salutare l'arrivo degli ultimi, ovvero i «perdenti». Altre volte il gioco umoristico di Satie si risolve su di un piano strettamente musicale, come ne *Les Quatre-coins*, in cui quattro topi, rappresentati dalle note do, mi, si, fa e un gatto, rappresentato dal re, si rincorrono sulla carta e all'ascolto, in una partitura composta esclusivamente da varie combinazioni di dette note. Perlopiù, comunque, la lettura simultanea di musica e testi verbali è indispensabile per cogliere intenti e riferimenti. Ne *Le Flirt*, ad esempio, alle parole «Vorrei essere sulla luna» pronunciate da un corteggiatore - che rendono comicamente giustizia dell'affermazione posta all'inizio del brano secondo cui «si dicono cose graziose, cose moderne» - si associa una beffarda citazione della canzone popolare *Au clair de la lune*.

In definitiva in *Sports & Divertissements* si osservano le stesse costanti stilistiche che caratterizzano l'intera produzione umoristica:

- scrittura essenziale, scarna, fondata soprattutto sulla linearità contrappuntistica
- discorso musicale basato sulla rapida successione di brevi motivi, con bruschi cambiamenti di stile e atmosfera entro l'arco di brevissimi spazi
- largo impiego di materiale musicale preesistente e noto (canzoni popolari, temi tratti dalla sfera colta facilmente riconoscibili, cliché stilistici) sotto forma di citazioni più o meno distorte

¹⁷⁷ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, op. cit., p. 105.

¹⁷⁸ Cfr. F. SCHUBERT, *Die Schöne Müllerin, Wohin?*, batt. 1 e sgg.

Con i suoi ventuno brani riuniti in un'unica raccolta, *Sports & Divertissements* si presenta così come la summa del periodo umoristico. Non è un caso, dunque, se è proprio con questo lavoro che si palesa interamente il ‘problema’ dell’umorismo musicale di Satie.

Ancor più che con altre opere dove si notava la presenza simultanea di musica e testi verbali, con *Sports & Divertissements* accade che l'intreccio sofisticato di musica, testi verbali e disegni, con la complessa trama di rimandi cui dà luogo, non possa assolutamente essere restituita nella sola dimensione dell'ascolto. Potrebbe pertanto sembrare perfettamente adeguata l'idea di un'esecuzione di *Sports & Divertissements* in cui venga proiettata alle spalle del pianista esecutore l'intera partitura. Come scrive ad esempio Whiting:

The music can be played, but not the pictures or the narratives. [...] How to do justice to all of this in a public recital? Perhaps with a pianist and three projection screens – two for Martin's dual series of illustrations, the third for Satie's calligraphed scores.¹⁷⁹

Il problema è che Satie, lungi dal dare per scontata o anzi ignorare la questione, si è espresso chiaramente sulla possibilità di rivelare pubblicamente il materiale “extramusicale” che correde le sue composizioni umoristiche: come si è già sottolineato, consigli d'interpretazione, prose introduttive alle opere e quant'altro, sono rivolte esclusivamente all'interprete, non al pubblico¹⁸⁰.

Certo, si potrebbe obiettare che un lavoro quale *Sports & Divertissements* è di una specie particolare, essendo un album musicale illustrato: concepito dunque per essere semplicemente guardato oltreché eseguito, a differenza delle altre composizioni umoristiche destinate all'esecuzione concertistica. Il che è vero. Tuttavia sembra strano dover esonerare dalla problematica della produzione umoristica proprio il lavoro che in qualche modo ne rappresenta la summa. In effetti, anziché ad una sospensione del problema di fronte a *Sports & Divertissements* si può pensare ad una sua ulteriore intensificazione.

¹⁷⁹ S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 407.

¹⁸⁰ Cfr. 2.1.1., p...

La tesi è che Satie sfrutti consapevolmente la difficoltà di restituire il complesso di significato dell'opera al momento della sua esecuzione – che per la musica resta comunque la dimensione privilegiata, quantomeno sottintesa; e che anzi l'idea di celare alcuni aspetti del lavoro sia l'intento del compositore.

Un incentivo verso questa interpretazione è dato dalla presenza di *discrepanze e contrasti* fra il livello superficiale di un lavoro come *Sports & Divertissements* – e in questo senso il discorso è valido per l'intera produzione umoristica – e un livello profondo di significato che si trova dietro.

Se si pensa a come si presentano i brani di *Sports & Divertissements* già si può osservare come ad una superficie fatta di musiche brevi e piacevoli nella loro leggerezza, corrisponda per contrasto una densità caleidoscopica di citazioni, temi, bruschi accostamenti che si susseguono nello spazio di poche battute. Quel che sembra scorrere in superficie con semplicità è in realtà 'zavorrato' al suo interno da una fitta ramificazione di riferimenti. Così quel che in apparenza sono dei piccoli bozzetti musicali 'umoristici', divertenti nell'impiego di citazioni musicali note e nella distorsione parodica di cliché stilistici facilmente riconoscibili, diventano beffardi se si osserva più da vicino l'uso non casuale delle stesse citazioni, che spesso assumono un significato sarcastico.

Quando ci si sposta, poi, a considerazioni di carattere più generale, che riguardano il soggetto del lavoro, forse si arriva a toccare il nocciolo della questione. Ad un primo livello di lettura, in effetti, *Sports & Divertissements* è destinato proprio alla società che viene 'ritratta' nel lavoro: è la stessa società che si dedica agli sport e ai divertimenti quella che acquista eleganti album con musica e disegni di autori alla moda; e la natura dei brani composti da Satie sembra a prima vista ammiccare a questa società, con brani brevi, poco impegnativi, spiritosi nel loro essere giochi musicali che scherzano con sonorità leggere e popolari: se il soggetto di questi brani sono i «divertimenti», anche la musica stessa si presenta di primo acchito come un passatempo divertente. Tuttavia, a guardar meglio, si può notare come la società ritratta negli *Sports & Divertissements* venga colta nella sua futilità, nei suoi ozi vuoti, fatti di

parole a vanvera. Basta leggere i testi verbali, attraverso cui Satie fa parlare i protagonisti durante le varie attività ricreative:

Che bel vestito bianco che ha!
Oh un aeroplano
Ma no, è il temporale
[...]
Il mare è vasto, signora
In ogni caso, è piuttosto profondo
Non si sieda sul fondo. È molto umido
[...]
Avrà la sensazione di cadere da un'impalcatura
Vedrà com'è strano¹⁸¹

In definitiva dietro i presunti «divertimenti» sta semplicemente in agguato l'insoddisfazione: «Non voglio star qui», dice la bella passeggera di uno yacht (*Le Yachting*), «Preferirei qualcos'altro. Vada a prendermi una macchina»¹⁸². Non è certo un caso, dunque, se la Noia inaugura l'intero lavoro, attraverso il *Choral inappétissant* posto come introduzione.

L'apparenza divertente del lavoro cela in realtà al suo interno una ridicolizzazione di quella stessa società che finge di voler divertire. La superficie dell'opera, si potrebbe dire, è pensata per dei fruitori superficiali, che non vogliono o non sanno approfondire. E la mondanità di *Sports & Divertissements*, elegante album musicale illustrato, contrasta col fatto di ridicolizzare proprio i suoi potenziali acquirenti.

Tutta la produzione umoristica di Satie gioca con la mondanità: destinata al grande pubblico dei concerti, alla buona società degli (ultimi) «anni del banchetto», ritrae usi, costumi e piaceri di questo pubblico. In apparenza è un ulteriore divertimento in una società di divertimenti; in realtà critica alle spalle la platea cui si rivolge. Se in superficie sta l'umorismo divertente e divertito di piccole miniature musicali, nel profondo si nasconde l'ironia di un autore che, da protagonista della

¹⁸¹ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., pp. 18 e sgg.

¹⁸² Ivi, p. 16.

bohème parigina, si è intrufolato nei salotti della buona società come una spia.

2.1.8 - Les Trois Valses distinguées du précieux dégouté - Heures séculaires & instantanées

Dopo la raccolta *Vieux sequins et vieilles cuirasses* la serie dei lavori umoristici sembrava terminata. Con gli *Sports & Divertissements* infatti, Satie pareva aver posto termine alla serie compatta di raccolte uniformi cui si era dedicato per circa due anni, costituite rigorosamente da tre piccoli brani per pianoforte corredati dalla rilevante presenza di testi verbali nella forma di piccole prose d'introduzione alle opere e consigli d'interpretazione. *Sports & Divertissements*, in effetti, aveva amplificato le caratteristiche tipiche dei lavori precedenti: aumentando considerevolmente il numero dei brani e al contempo riducendone ulteriormente la durata – così che in termini grafici potremmo parlare di un passaggio dalla vignetta alla miniatura vera e propria – e altresì arricchendo l'apparato extra-musicale, associando al testo verbale anche il disegno. Il risultato era stato una summa di tutto ciò che caratterizza il periodo umoristico, e pertanto avrebbe ben potuto sancire il termine di questa fase creativa. Invece con *Heures séculaires & instantanées* e *Les Trois Valses distinguées du précieux dégouté*, entrambi del 1914, si ha un ulteriore colpo di coda, una ripresa del tipico formato delle raccolte umoristiche, che, se apparentemente si ricollegano al corpus anteriore a *Sports & Divertissements*, di fatto si presentano effettivamente come il congedo definitivo dallo stile umoristico.

La differenza fondamentale fra questi e i precedenti lavori umoristici, sta comunque nell'apparente assenza di citazioni, la cui presenza era invece un tratto caratteristico centrale delle raccolte umoristiche fino a *Sports & Divertissements*. Almeno, nelle prime raccolte umoristiche le citazioni erano o palesi, oppure evidenziate quantomeno dal testo verbale; nelle *Heures séculaires & instantanées* e nei *Trois Valses*, al contrario, non

viene fornito alcun indizio, e fino ad ora non è stata riconosciuta alcuna menzione di materiale preesistente. Quindi, nel caso in cui delle citazioni effettivamente vi siano, è chiaro che Satie si è preoccupato di nascondere accuratamente le tracce¹⁸³.

Dietro al titolo *Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté* è assai probabile che si nasconda la caricatura di Maurice Ravel. Sarebbe cioè Ravel, che in un'altra occasione, nei suoi «Quaderni di un mammifero» degli anni Venti, Satie definì «un “dandy” – un piccolissimo dandy che si dondola»¹⁸⁴, il «prezioso schifiltoso» autore dei tre Valzer «distinti».

Qualora si pensi a Ravel autore dei *Valses nobles et sentimentales*, l'ipotesi trova una decisa conferma. Effettivamente, qualche tempo prima della composizione di questa raccolta, Satie si era sentito attribuire la paternità proprio dei *Valses nobles et sentimentales*, durante un concerto in cui Ravel aveva presentato il lavoro anonimamente, invitando gli ascoltatori a indovinarne l'autore. Il che, a quanto sembra, non deve essere stato inteso da Satie come un piacevole o innocuo fraintendimento.

Nei confronti di Ravel si può tranquillamente sostenere che Satie provasse una vera e propria antipatia, tale da influenzare il suo giudizio non solo nei confronti dell'uomo, ma del musicista in quanto tale. Ravel come compositore, infatti, veniva definito da Satie – con una leggerezza imbarazzante, duole dirlo – niente più che «un *Prix de Rome* di gran talento, del genere Debussy, ma più vistoso»¹⁸⁵. «Ravel rifiuta la Legion d'Onore, ma tutta la sua musica l'accetta», scrive Satie sul battagliero (e sciovinista) bollettino di Cocteau, «Le Coq», nel 1920¹⁸⁶.

Eppure Satie avrebbe dovuto essere grato a Maurice Ravel, che da parte sua dichiarava di dovere moltissimo al più anziano compositore, e chiamava affettuosamente il suo *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* la quarta *Gymnopédie*. Solo grazie a Ravel e alla sua società di musicisti

¹⁸³ Cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Music Hall*, Oxford University Press, 1999, p. 408.

¹⁸⁴ Ivi, p. 71.

¹⁸⁵ Ivi, p. 199.

¹⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 68.

indipendenti (S.I.M.), inoltre, Satie riuscì finalmente, con i suoi quarantacinque anni compiuti, a pubblicare le sue opere e a farle eseguire regolarmente in concerto. Il ‘momento pubblico’ di Satie, da cui di fatto nasce la serie delle opere umoristiche – che non sarebbe immaginabile in una situazione “esoterica” come quella del primo periodo di Satie, tutto chiuso nei ristretti circoli artistici della Parigi simbolista – lo si deve certamente all’interessamento e all’apprezzamento di Ravel. Satie, tuttavia, non perdonava a Ravel il suo esclusivo concentrarsi sui lavori di vent’anni prima (le *Gymnopédies*, le *Gnossiennes*, ecc.) e il parallelo rifiuto per le opere più recenti, nate in concomitanza con gli studi alla Schola Cantorum. In effetti, la Schola era diretta da Vincent d’Indy, capofila della Société Nationale de Musique, organo rappresentativo dei musicisti consacrati a cui la società di Ravel, schierata a favore di una musica “giovane”, si contrapponeva direttamente.

Sul piano musicale, ciò che contraddistingue *Les trois valse*s è uno stile di scrittura che richiama direttamente lo stile del primo Satie. Come nota Adriana Guarnieri:

Un confronto con le opere del primo Satie viene spontaneo alla lettura di *Les trois valse*s *distinguées du précieux dégoûté*: in *Sa taille* l’uso delle trasposizioni e la brusca giustapposizione dei blocchi tematici dà luogo a una costruzione di tipo mistico; in *Son binocle* il basso ostinato per settime e none trasposto rigidamente e la linea melodica fluida per piccoli intervalli e gradi congiunti riportano al clima delle *Gymnopédies*; una cellula melodica ostinata (disegno di seconde e terze ascendenti, variamente minori e maggiori; anche retrogrado) determina tutto il corso di *Ses jambes*, con le sue apparizioni in tutte le voci.¹⁸⁷

Il che, tenendo presente il riferimento a Ravel, è piuttosto sottile: Satie sceglie di richiamare proprio quello stile di scrittura cui si interessava Ravel a scapito delle nuove direzioni prese in seguito agli studi alla Schola Cantorum.

In *Heures séculaires & instantanées* i testi verbali ridicolizzano il concetto di tempo relativo e le sue convenzioni : ad esempio l’una, che si

¹⁸⁷ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, op. cit., p. 107.

può chiamare anche ore tredici, o l'ora legale, convenzione per eccellenza. Così nel primo brano, *Obstacles venimeux*, «l'ombra degli alberi millenari indica le nove e diciassette»; nel secondo brano, titolato significativamente *Crépuscule matinal (de midi)*, «il sole si è alzato di buon mattino e di buonumore» e «farà più caldo del solito, perché il tempo è preistorico e minaccioso»; nel terzo ed ultimo, *Affollements granitiques*, «le ore tredici stanno per suonare, sotto l'aspetto simbolico dell'una del pomeriggio». Chiude un compianto sulla mancanza dell'ora legale¹⁸⁸.

Questi i tre testi verbali completi, fra i più lunghi scritti da Satie, associati ai tre brani della raccolta :

1. *Ostacoli venefici*

Questa vasta parte del mondo è abitata da un solo essere umano : un negro.
 Si annoia da morir dal ridere.
 L'ombra degli alberi millenari indica le nove e diciassette.
 I rospi si chiamano per nome.
 Per pensar meglio, il negro si tiene il cervelletto con la mano destra, le dita scostate.
 Da lontano, si potrebbe scambiare per un eminente fisiologo.
 Quattro serpenti anonimi lo catturano, appendendosi alle falde della sua uniforme, deformata dall'amarezza e dalla solitudine riunite.
 Sulla riva del fiume un vecchio paletuviere si lava lentamente le radici, tanto sudice da apparire repugnanti.
 Non è l'ora propizia agli amanti.

2. *Crepuscolo mattutino (di mezzogiorno)*

Il sole si è alzato di buon mattino e di buonumore.
 Farà più caldo del solito, perché il tempo è preistorico e minaccioso.
 Il sole è nel punto più alto del cielo; ha l'aria di un bravo tipo.
 Non fidiamoci però.
 Può ancora bruciare il raccolto e farci un brutto colpo: un colpo di sole.
 Dietro la rimessa, un bue mangia tanto da star male.

¹⁸⁸ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., pp. 21-22.

3. *Panico granitico*

L'orologio del vecchio villaggio abbandonato sta per scoccare anche lui un colpo secco: il colpo delle ore tredici.

Una pioggia antidiluviana irrompe da nuvole di polvere; i vasti boschi sogghignanti si tirano per i rami; mentre le ruvide rocce di granito si danno spintoni l'un l'altra, facendo di tutto per rendersi ingombranti.

Le ore tredici stanno per suonare, sotto l'aspetto simbolico dell'una del pomeriggio.

Aihmé! Non è l'ora legale.

Come si vede, il testo verbale si è qui trasformato, da un insieme di immagini accostate l'una all'altra in previsione della diretta associazione alla parte musicale, in un vero e proprio bozzetto descrittivo in prosa. Si può dire, cioè, che in quello che si presenta come l'esempio ultimo dello stile umoristico, viene amplificato uno degli elementi più tipici ed insieme più problematici: il testo verbale che scorre, non letto e non udito dagli ascoltatori, accanto alla musica. Diventa pertanto estremamente significativo notare come la già citata avvertenza in cui Satie vietava esplicitamente una pubblica lettura dei suoi testi verbali in sede di concerto, su cui tanto abbiamo insistito ai fini dell'esegesi delle opere umoristiche, sia stata pronunciata proprio in occasione della pubblicazione di *Heures séculaires & instantanées*! Con detta avvertenza, o meglio, con questo divieto, Satie ha espresso senza dubbi la sua ostilità nei confronti di una lettura ad alta voce, durante l'esecuzione musicale, di un testo da lui stesso aggiunto a una sua partitura; e, come sottolinea giustamente Ornella Volta, «benché egli non lo abbia ripetuto, per iscritto, in nessun'altra occasione, un simile divieto si applica però ovviamene a tutti i casi analoghi nella sua opera»¹⁸⁹.

Come si collega questa significativa e problematica presenza del testo verbale alla musica, ossia alla parte del lavoro destinata alla normale

¹⁸⁹ Ivi, p. 177.

fruizione da parte del grosso pubblico? Dal punto di vista formale, solo il primo dei tre brani, *Obstacles venimeux*, dà l'idea di seguire un preordinato schema. Richiama alla mente, infatti, un semplice Rondo, con le parti che si legano direttamente a precisi momenti del testo verbale :

A : un semplice tema in sib maggiore al registro grave, accompagnato principalmente da clusters bitonici alla mano destra ; il consiglio d'interpretazione dice 'noirâtre', 'annerito', collegandosi al personaggio del negro nel testo verbale.

B : La parte si segnala per la notazione, in cui viene sfruttata, in modo da creare volutamente una inutile complicazione, l'enarmonia: il fa viene scritto come mi diesis, il la come si doppio bemolle, ecc. La notazione è in effetti una convenzione, allo stesso modo del modo di segnare il tempo. Per cui (almeno in regime di temperamento equabile) un do bemolle è equivalente ad un si naturale, esattamente come l'una del pomeriggio è equivalente alle ore tredici...

A' : ricompare il refrain iniziale, trasportato un tono sotto e con il quarto grado aumentato, in corrispondenza dell'immagine del negro che medita.

C : Nel registro grave, clusters e bassi in ottava in fortissimo rappresentano i quattro serpenti anonimi che catturano il negro. A dipingere la sua solitudine e la sua amarezza, un breve frammento di contrasto, tutto nel registro acuto e in pianissimo.

A : Il refrain ricompare un'ottava più bassa rispetto all'inizio, ma con le stesse figure d'accompagnamento affidate alla mano destra.

Nonostante questo però, vista la brevità del formato, l'organizzazione formale non dissolve un'impressione di frammentarismo della musica. Il che non dev'essere affatto casuale, dal momento che gli altri due brani della raccolta scelgono proprio di accentuare questo senso di dispersione, attraverso il libero accostamento di piccole 'schegge' musicali e rifuggendo gli schemi formali preordinati. Sono brani, insomma, assolutamente episodici nella struttura. Fra l'altro, non indulgono in tentativi di rappresentazione del testo verbale, che sembra scorrere

parallelo alla musica senza una diretta e inequivocabile connessione, oppure ispirando solo sporadiche immagini isolate, come la pittura sonora del rintocco delle ore tredici nell'ultimo brano, *Affollements granitiques*.

Nell'epilogo del periodo umoristico, dunque, la crescita del testo verbale – una crescita paradossale, visto che si tratta di un testo da non rendere noto.. – coincide con un'estrema frammentazione della parte musicale, che si riduce ormai solo al susseguirsi di piccoli tasselli posizionati l'uno accanto all'altro come in un mosaico privo di centro e di simmetria. L'assenza di citazioni, poi, toglie allo stile umoristico uno dei fondamentali collanti per giustificare un miniaturismo esasperato. Così, da ultimo resta un senso di dispersione, come un punto di domanda lasciato in sospeso.

3. Satie e l'ironia come doppio fondo

Nei capitoli precedenti si è cercato innanzitutto di definire i concetti di umorismo e ironia, o meglio, di chiarire il loro significato all'interno del presente lavoro. Per umorismo si è inteso il 'fare' del comico, seguendo principalmente le chiarificazioni di Paolo Santarcangeli. Per quanto riguarda l'ironia ci si è invece appoggiati soprattutto a Beda Allemann, con il suo sottolineare l'idea di mobilità associata ai vari casi d'ironia, ovvero all'ironia intesa nel suo senso più ampio di fenomeno complesso¹⁹⁰.

Si è poi cercato brevemente di rapportare i due concetti all'ambito musicale, sottolineando come la possibilità dell'umorismo in musica si possa verificare in vari modi, tanto su di un piano strettamente musicale – seguendo qui in primo luogo Meyer e la sua enfasi sull'importanza della deviazione dalla norma in un particolare contesto stilistico – quanto grazie all'ausilio di elementi "extra-musicali", considerando questi ultimi, con Eggebrecht, nient'affatto fuorvianti, ma anzi fondamentali per l'esegesi di un'opera musicale nel suo complesso¹⁹¹. Per quanto concerne l'ironia si è posto l'accento sul fatto che, vista la natura essenzialmente indiretta del fenomeno, essa non è propriamente inerente alla musica, quanto piuttosto al musicista: non è l'opera musicale ad essere ironica di per sé – ad esempio nel senso di un'antifrasi: intendere altro da ciò che si dice – ma il compositore, la cui volontà va riconosciuta (interpretata) 'dietro' l'opera musicale.

In terzo luogo si è passati ad esaminare direttamente Erik Satie. Dapprima attraverso uno sguardo generale alla sua figura in quanto calata nel contesto culturale coevo, evidenziando la propensione all'umorismo e all'ironia del personaggio Satie in relazione ad alcuni atteggiamenti tipici della *bohème* parigina *fin-de-siècle* (vedi ad esempio il caso della mistificazione fumista)¹⁹². Quindi concentrandosi propriamente sulla sua

¹⁹⁰ Cfr. Parte I, paragrafi 1.1 e sgg.

¹⁹¹ Cfr. Parte I, 2.1.

¹⁹² Cfr. Parte II, cap. 1.

produzione «umoristica» per pianoforte, mettendone in luce le principali caratteristiche e le problematiche di fondo.

In particolare, si è posto il problema di una discrepanza fra ciò che viene scritto da Satie (musiche e testi verbali) e ciò che può giungere ad un semplice ascoltatore, ovvero al pubblico dei concerti cui questi lavori si rivolgevano, suggerendo come questa discrepanza non sia affatto da intendersi come un limite dovuto alla natura dell'esecuzione musicale, bensì un aspetto volutamente sfruttato da Satie: una caratteristica peculiare della sua produzione umoristica.

La tesi che si è cercato di far emergere è che l'*umorismo* che si può cogliere sulla superficie dei brani, destinato al grande pubblico della sala da concerto, sia in realtà solo un primo piano dietro cui si muove l'*ironia*, assai più profonda. È pertanto venuto il momento di esaminare questo piano di profondità, questo 'doppio fondo' presente nei brani umoristici, nelle sue varie sfaccettature.

3.1 – *L'ironia come doppio fondo nei brani umoristici*

Quando abbiamo passato in rassegna la serie dei brani umoristici abbiamo fatto riferimento non solo alla parte strettamente musicale, ma anche al testo verbale che corredata la partitura, sempre però per rimarcare come detto testo verbale si presenti come una parte *nascosta* del lavoro, non destinata ad essere resa nota agli ascoltatori¹⁹³. Ora possiamo invece considerare nuovamente la produzione umoristica tenendo conto dei lavori indipendentemente dalla loro esecuzione, e chiedendoci soprattutto che cosa precisamente viene celato da Satie, convinti che sia proprio in questo aspetto che vada colto il 'doppio fondo' ironico dei brani umoristici.

Un primo esempio ci viene offerto dal secondo brano delle *Descriptions automatiques*, *Sur une lanterne*. L'indicazione

¹⁹³ Cfr. Parte II, cap. 2.

d'interpretazione posta all'inizio del brano recita «*nocturnement*». Disseminato fra i pentagrammi si trova poi un testo verbale che allude alla «*lanterne*» del titolo:

Non accenda ancora: c'è tempo
Può accendere se vuole
Faccia un po' di luce davanti a lei
La mano davanti al lume
Tolga la mano e se la metta in tasca
Sst! Aspetti
Spenga¹⁹⁴

La musica, se a prima vista obbedisce al carattere 'notturno' messo in campo dal testo verbale, presenta in realtà una citazione di un canto degli anni della Rivoluzione, *Ça ira*, che invitava ad impiccare gli aristocratici ai lampioni delle strade. Per chi legge lo spartito nella sua interezza, il contrasto fra la delicatezza 'notturna' del testo verbale e della musica (tutta giocata su dinamiche in p e pp) e il richiamo ad un'impiccagione è decisamente marcato.

Non è tanto su tale contrasto, comunque, che va cercato un doppio fondo, quanto nella capacità di questo singolo brano di cambiare la prospettiva dell'intera raccolta delle *Descriptions automatiques*.

Come si è visto, nel primo brano, *Sur un vaisseau*, il testo verbale evocava l'immagine di una piccola gita in barca¹⁹⁵. Nel terzo ed ultimo, *Sur un casque*, il testo descrive l'atmosfera di una parata militare:

Stanno arrivando
Quanta gente
Che spettacolo!
Ecco i tamburi!
È il colonello quel bell'uomo tutto solo
Greve come una scrofa
Leggero come un uovo¹⁹⁶

¹⁹⁴ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁹⁵ Cfr. 2.1.2.

¹⁹⁶ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 12.

Ecco: in una raccolta che si presenta musicalmente piacevole e leggera, con due brani il cui testo verbale evoca immagini serene di passatempi festivi (la gita in barca, la parata in strada), esattamente nel centro viene incastonata da Satie l'immagine feroce delle impiccagioni durante la Rivoluzione francese.

L'idea di non sottovalutare l'importanza di quest'immagine violenta ci viene dal fatto di conoscere l'avversione di Satie per la violenza in genere, espressa, per prendere l'esempio più estremo, nell'amore quasi francescano verso animali e persino piante. Se si imbatteva in un gruppo di ragazzi impegnati a molestare una lucertola, infatti, Satie non riprendeva il cammino finché non fosse stato sicuro di aver messo in salvo l'animale. E a proposito delle sue memorabili passeggiate quotidiane da Parigi al sobborgo di Arcueil dove viveva (10 km!), confidò ad un amico: «... quando attraverso i boschi, pieni di mormorii di uccelli, e vedo un grosso albero dalle foglie fruscianti, mi avvicino, lo stringo tra le braccia e penso, dandogli un bacio: - questo bravo tipo, perlomeno, non ha mai fatto male a nessuno!»¹⁹⁷.

Il ricorso alla biografia per l'interpretazione dei brani umoristici è in effetti assai importante. Questo perché a volte il doppio fondo di questi brani è precisamente di natura autobiografica.

A proposito di *Regrets des enfermés*, terzo brano dei *Chapitres tournés en tous sens*, si è notato come la citazione della canzoncina *Nous n'irons plus au bois*, nonché l'utilizzo in senso melodico e armonico di scale a toni interi, suggeriscano un riferimento alla figura di Claude Debussy¹⁹⁸. Sul rapporto fra Satie e Debussy, iniziato all'epoca della frequentazione da parte di entrambi i compositori dei cabaret artistici e proseguito per i successivi trent'anni, così scrive François Lesure:

L'amicizia [di Debussy] con Satie resta un fatto unico; ci rivela un Debussy protettivo, ansioso di aiutare un uomo il cui anticonformismo e la cui

¹⁹⁷ Ivi, p. 255.

¹⁹⁸ Non a caso il brano è dedicato proprio alla moglie di Debussy. Cfr. 2.1.5.

indipendenza di spirito lo affascinano, e di cui comprende l'orgoglio alquanto sprovveduto.¹⁹⁹

Si sa, in effetti, che la prima e la terza *Gymnopedie* di Satie sono le sole opere di un altro musicista che Debussy abbia mai orchestrato. Ed è plausibile, come nota Ornella Volta, che Debussy abbia rappresentato per Satie «una sorta di affascinante e terribile figura paterna, con tutto il rapporto di odio-amore che questo comporta»²⁰⁰. Sta di fatto che, quando Satie viene scoperto dai Jeunes Ravelites (proprio poco prima di iniziare la serie dei brani umoristici) e quindi pubblicato da buoni editori, Debussy non nasconderà una certa perplessità. «Perché non vuole lasciarmi un posticino nella sua ombra? Non so che farmene io del sole», si lamenterà allora Satie²⁰¹.

D'altronde, il cambiamento di stile adottato da Satie nei primi anni del Novecento, che dà luogo proprio alla composizione dei brani umoristici, è imputabile in parte al successo del *Pelléas et Melisande* di Debussy: «Non c'è più niente da fare in questa direzione. Devo trovare qualcosa d'altro o sono perduto» è il commento di Satie immediatamente dopo il successo artistico ottenuto dall'amico²⁰².

Ecco dunque che il titolo «rimpianti dei rinchiusi» nei *Chapitres tournés en tous sens* può essere collegato al rapporto travagliato fra i due musicisti, un tempo solidali e in sintonia, ed ora, all'epoca delle composizioni umoristiche, distanziati da diverse estetiche, “prigionieri” degli schieramenti culturali che queste comportano. Questo il testo verbale che scorre accanto alla musica:

Sono seduti all'ombra

Riflettono

Molti secoli li separano

Giona dice: Io sono il Latude marino

Latude dice: Io sono il Giona francese

Puzza di chiuso, secondo loro

¹⁹⁹ F. LESURE, *Debussy*, Torino, EDT, 1994, p. 212.

²⁰⁰ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 284.

²⁰¹ Ivi, p. 285.

²⁰² Ivi, p. 216.

Gli sembra di intravedere il buon vecchio sole

Pensano solo a uscire²⁰³

A volte il riferimento autobiografico è ancora più sottile. Nella *Danse maigre*, secondo brano di *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*, la scrittura musicale di Satie sembra richiamare direttamente alcune sue composizioni di quasi vent'anni prima, quali le *Pièces froides* del 1897, o *The Dreamy Fish*, lavoro abbozzato nei primissimi anni del Novecento, poi accantonato e ritrovato dopo la morte del compositore. *The Dreamy Fish* risulta infatti costruito come una sorta di mosaico di motivi e figure diversi accostati gli uni agli altri: spesso melodie semplici armonizzate in modo complesso, in una maniera assai simile a quanto accade nella *Danse maigre* di *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*.

Con i riferimenti autobiografici ci siamo forse spinti già qui a sfiorare lo strato più profondo dei brani umoristici. E se è possibile parlare di ironia, in questo caso si tratta ovviamente di auto-ironia. Proveremo a riprendere il filo in seguito, dopo aver esaminato altri aspetti, meno involuti. In effetti i riferimenti autobiografici nascosti da Satie dietro le opere sono l'ultimo stadio dell'esegesi, poiché presuppongono non solo una lettura di secondo grado, diciamo così, ma anche una conoscenza di vicende private del compositore che competono allo studioso, ben al di là anche di chi legge le opere umoristiche nella loro completezza, distinguendosi così dai semplici ascoltatori cui sono in primo luogo destinate.

La maggior parte delle volte i riferimenti di Satie non sono così criptici per chi legge la partitura nella sua interezza: l'esecutore sopra tutti, con cui il compositore sembra voler instaurare, attraverso il doppio fondo, un rapporto di complicità.

Prendiamo ad esempio il secondo brano di *Chapitres tournés en tous sens*, *Le porteur de grosses pierres*. Dal punto di vista musicale, nel

²⁰³ Ivi, pp. 14-15.

brano viene citata una melodia dal *Rip* di Robert Planquette, per la precisione l'aria «*Vive la paresse*», il cui testo recita:

C'est un rien, un souffle, un rien
Une bouche d'or sans le vent léger

Queste parole, associate al titolo dato da Satie al brano, sembrano alludere direttamente alla grande forza di un «sollevatore di grosse pietre»: tanto forte, costui, da considerare un grande peso «un soffio, un niente».

Tuttavia il breve testo in prosa premesso da Satie alla partitura musicale recita, a proposito del sollevatore di pietre:

La sua forza stupisce i bambini piccoli. Lo osserviamo mentre trasporta una pietra enorme, cento volte più grossa di lui (*è una pietra pomice*).²⁰⁴

Ecco dunque che la citazione dell'aria dal *Rip* si carica di un tono ironico che non può assolutamente essere colto da un ascoltatore che ignori il testo verbale associato da Satie alla partitura. Tutt'al più verrà colta una divertente allusione ad un testo d'operetta le cui parole vengono associate ad una immagine totalmente diversa dall'originale: un sollevatore di pesi anziché un innamorato; ma la maggior parte della costruzione rimane celata ai più. Chi coglie invece l'intero risvolto è l'esecutore, che si trova davanti tutti gli elementi.

A questo esecutore, dunque, Satie sembra voler strizzare l'occhio, mettendolo a parte di qualcosa che alla folla non è dato sapere. Questa ricerca di intimità con l'interprete può certamente essere collegata al fatto che la serie delle opere umoristiche venne composta da Satie pensando alla loro esecuzione da parte del pianista Ricardo Viñes, cui lo legava un rapporto di amichevole complicità²⁰⁵.

La strategia di rendere complice l'interprete attraverso la rivelazione di qualcosa che viene tenuto nascosto al pubblico che ascolta si esprime con particolare rilevanza nella raccolta degli *Embryons desséchés*.

²⁰⁴ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 14

²⁰⁵ Cfr. 2.1.1.

Il primo brano della raccolta, *d'Holoturie*, dal lato del solo ascolto si presenta come una *sfida*: sfida l'ascoltatore, cioè a riconoscere, dietro la piacevolezza umoristica di un piccolo e divertente brano pianistico, una fitta trama di allusioni. Innanzitutto si ha il riferimento allo stile pianistico della sonata classica, evidente in primo luogo nelle figurazioni di basso albertino che caratterizzano il brano dall'inizio alla fine. La forma stessa, poi, rimanda all'embrione (e qui il titolo della raccolta si fa quanto mai appropriato) della forma-sonata, con una prima parte espositiva, un breve momento mediano di transizione, con tanto di cadenza comicamente dilatata, e una ripresa finale che sfocia in una coda "beethoveniana" del tutto sproporzionata rispetto alla concisione del brano. A questo si aggiunge la presenza di una citazione musicale, la canzonetta *Mon rocher de St. Malo*, la cui melodia aleggia qua e là, creando un collegamento fra l'idea del paesaggio marino di St. Malo e la figura dell'oloturia messa in campo dal titolo del brano²⁰⁶.

È attraverso il riconoscimento di queste allusioni che può funzionare il meccanismo umoristico: si avrà infatti in atto il meccanismo della parodia e della distorsione di modelli e materiali noti in senso comico – dato per esempio dalla voluta sproporzione fra alcuni momenti del brano (esposizione breve, coda troppo lunga) che assume i tratti della caricatura – non diversamente da quanto accade in molti esempi di umorismo musicale, e che qui avevamo messo in evidenza nel paradigmatico *Musikalischer Spass* mozartiano²⁰⁷.

Se la necessità di riconoscere le allusioni per poter comprendere il senso umoristico è già un modo per creare col pubblico una comunicazione ristretta – come a dire: mi rivolgo solo a chi può capirmi – per altri versi il brano si presenta volutamente 'oscuro' nella misura in cui obbedisce ad un 'programma' che viene tenuto nascosto agli ascoltatori. Questo programma è espresso da un testo verbale che descrive, con tratti giocosi e surreali, la giornata-tipo di un'oloturia:

²⁰⁶ Cfr. 2.1.3.

²⁰⁷ Cfr. Parte I, 2.1, pp...

Uscita mattutina
Piove
Il sole è tra le nuvole
Fusa sommesse
Che bello scoglio!
La vita è dolce
Ritorno serale
Piove
Il sole se ne è andato
Purché non torni più
Fusa ironiche
Era proprio un bello scoglio! Viscoso al punto giusto!
Non mi faccia ridere, spumettina: mi fa il solletico
Non ho tabacco
Meno male che non fumo²⁰⁸

Solo il pianista può seguire il testo verbale in relazione alla musica, notando la rispondenza fra lo svolgimento musicale e il succedersi delle immagini nel testo. Se dunque è evidente la possibilità di una doppia lettura del lavoro, legata al diverso trattamento riservato dall'autore ai differenti destinatari, rimangono ancora ignote le motivazioni di una simile operazione.

Il senso di questa duplicità, ovvero la giustificazione del 'doppio fondo', può essere chiarito attraverso il secondo brano della raccolta, *d'Edriophthalma*. Qui il testo verbale dipinge la scena di un gruppo di crostacei impegnati in quella che sembra essere una riunione familiare dovuta a una qualche circostanza triste:

Sono tutti riuniti
Com'è triste!
Un padre di famiglia prende la parola
Si mettono tutti a piangere
Povere bestie!
Come ha parlato bene!
Immenso gemito²⁰⁹

²⁰⁸ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., pp. 12-13.

La musica asseconda quest'atmosfera triste con una prima sezione tutta incentrata su accordi minori arpeggiati in pp. In corrispondenza delle parole «Si mettono tutti a piangere» compare poi, come si è già visto, la citazione della *Marcia funebre* di Chopin, che però viene segnalata da Satie, attraverso un'ulteriore indicazione verbale, come la «celebre Mazurka di Schubert».

In questa operazione l'ironia di Satie può essere osservata su diversi livelli. Intanto nel fatto che la citazione di Chopin non è fedele, ma modifica l'originale nel senso di una semplificazione: la tonalità passa da Reb a Do, il basso si alleggerisce spogliandosi dei raddoppi d'ottava, la melodia viene normalizzata in un andamento a gradi congiunti. Non si tratta dunque di una semplice citazione, bensì di una menzione ironica che 'critica' l'originale cui fa riferimento: nello specifico i tratti caratteristici della scrittura pianistica romantica, che vengono di fatto neutralizzati. È quasi superfluo rimarcare come un simile passaggio sia effettivamente apprezzabile in pieno solo dal pianista che esegue il brano.

Del resto anche su un altro livello, attraverso cioè la battuta sullo scambio Schubert-Chopin, Satie si rivolge esclusivamente all'esecutore. Ora, il significato di questa battuta va al di là del superficiale divertimento per una falsa attribuzione: indicare una Mazurka di Schubert ad un pianista che, presumibilmente, sa benissimo riconoscere una citazione di Chopin. In effetti nella frase sulla «celebre Mazurka di Schubert» non vanno individuate tanto le parole di Satie quanto un'ulteriore menzione ironica – nel senso di un'«idea su di un'idea», in accordo con Sperber & Wilson²¹⁰. È come se Satie stesse riportando le parole di qualcun altro, ad esempio di un ipotetico ascoltatore che, di fronte alla *Marcia funebre* di Chopin prenda, per così dire, una cantonata, scambiando un autore per un altro; per distrazione, oppure per ignoranza. E poiché il momento in cui compare la citazione musicale è il momento in cui, nel testo verbale, i crostacei «si mettono tutti a piangere» raggiungendo l'apice della commozione, si può pensare che gli ascoltatori distratti siano i crostacei stessi... ovvero ciò che essi rappresentano.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ D. SPERBER – D. WILSON, *Les ironies comme mentions*, op. cit. Cfr. anche Parte I, 2.2.

Si può notare come gli animali protagonisti degli *Embryons desséchés* presentino non solo tratti decisamente antropomorfi, ma rimandino direttamente ad un preciso modello umano: la classe medio-alta dei signori perbene, delle brave famigliole; i buoni borghesi, insomma.

I tristi crostacei in *d'Edriophthalma* sono una famiglia borghese riunita in salotto; ed è in questo salotto che si può immaginare una esecuzione semplificata (semplicistica?) di Chopin, peraltro misconosciuta da qualcuno dei presenti. Allo stesso modo, l'oloturia del primo brano della raccolta è un signore distinto dedito alla passeggiata quotidiana; i tratti un poco surreali che lo descrivono ne sottolineano in realtà la normalità assoluta: «Non ho tabacco – Meno male che non fumo». La parte musicale si accorda a questo personaggio: il basso albertino è il ritmo del suo camminare, la canzonetta che viene citata è forse ciò che fischiatta.

Attraverso i testi verbali delle raccolte umoristiche di Satie la borghesia viene dipinta di continuo, impegnata in varie e tipiche circostanze. Nelle riunioni di famiglia o a passeggio, come si è visto con gli *Embryons desséchés*. Nelle gite in barca o alle parate cittadine nelle *Descriptions automatiques*. A volte in scenette quasi da commedia, come nel primo brano dei *Chapitres tournés en tous sens*, dove vengono ritratti una moglie tremendamente petulante e un marito remissivo fino a conseguenze estreme:

Segni d'impazienza del povero marito
Lasciami parlare
Stammi a sentire
Il povero marito
Ho voglia di un cappello di mogano massiccio
La signora Tizia ha un ombrello d'osso
La signora Caia sposa uno, magro come un cuculo
Ma stammi a sentire!
Alla portinaia dolgono le costole
Il marito muore di sfinimento²¹¹

²¹¹ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 14.

La società borghese con i suoi passatempi, del resto, è la protagonista assoluta degli *Sports & Divertissements*. Ogni brano, con la corrispondente illustrazione di Charles Martin, è un quadretto che coglie i personaggi nelle varie attività ludiche tipiche dell'epoca. Ma se il quadretto è a prima vista bonario e fin quasi celebrativo, visto che gli acquirenti di un album musicale come quello degli *Sports* erano in effetti proprio gli stessi individui impegnati nei divertimenti descritti, a guardar meglio in ogni scena s'insinua l'ironia di Satie a rimarcare costantemente la futilità di quei presunti *divertissements*.

Come accadeva negli *Embryons desséchés*, la strategia di Satie consiste nel riportare nei testi verbali direttamente le parole dei protagonisti impegnati nelle varie attività. Ironicamente, dunque, la critica avviene attraverso l'oggetto stesso che si vuole criticare.

Spesso l'assurdità di certe frasi o certe situazioni serve a far emergere la vacuità degli svaghi presi in esame. Così nello *Yachting*, di fronte ad un «mare scatenato», una bella passeggera dice:

Non voglio restar qui [...]
Non è un posto divertente
Preferirei qualcos'altro
Vada a prendermi una macchina²¹²

Ne *Le Water-Chute* viene ridicolizzato il divertimento forzato dei Luna-Park, con entusiasmi che sembrano prossimi a tramutarsi in malesseri:

Se ha un cuore saldo, non si sentirà tanto male
Avrà la sensazione di cadere da un'impalcatura
Vedrà com'è strano
Attenta!
Non impallidisca
- Mi sento a disagio
Si vede che aveva bisogno di divertirsi²¹³

²¹² Ivi, p. 16.

²¹³ Ivi, pp. 19-20.

Ne *Le Bain de Mer* la tranquillità della spiaggia può facilmente essere letta come noia, attraverso la miseria di una conversazione inutile:

Il mare è vasto, signora
In ogni caso, è piuttosto profondo
Non si sieda sul fondo. È molto umido
Ecco delle brave vecchie onde
Son piene d'acqua
Si è tutta bagnata!
- Eh, sì²¹⁴

La noia sembra in effetti essere il vero protagonista sempre in agguato dietro gli *Sports & divertissements*. Non a caso è proprio sul tema della noia che avviene uno degli ammiccamenti al pianista esecutore che abbiamo già osservato nelle altre raccolte. Ne *Le Tango perpetuel* alcune tipiche figure ritmiche del tango devono essere suonate in maniera «moderata e molto annoiata», a suggerire beffardamente la stanchezza di un pianista professionista impegnato a suonare a lungo per far danzare le coppie. Al termine della partitura, poi, Satie indica la ripetizione *ad libitum* del brano, così da sottolineare la lunghezza e il conseguente tedio di un simile incarico²¹⁵.

Il doppio fondo della produzione umoristica di Satie va cercato dunque in quel qualcosa d'altro che può essere rinvenuto dietro la superficiale leggerezza dei brani. Immagini di impiccagioni dietro apparenti scene di quiete notturna, riferimenti autobiografici nascosti in piccole miniature musicali, la messa in burla della società benestante dell'epoca espressa nell'ironia dei testi verbali.

La presenza del doppio fondo dà luogo al rapporto privilegiato con l'esecutore a scapito degli ascoltatori. Se al pubblico che ascolta è destinato solo l'umorismo, cioè il divertimento dato da brevissimi brani in

²¹⁴ Ivi, p. 19.

²¹⁵ Si noti come in una composizione del periodo «mistico» di Satie, *Vexations*, una breve pagina per pianoforte fosse da ripetersi per ben 840 volte: una sorta di “penitenza musicale” da auto-infliggersi... o da infliggere a chi decida di prendere sul serio l'indicazione in partitura.

cui citazioni di musiche note o di particolari stili ben riconoscibili si susseguono con comica rapidità e spesso in deformazioni caricaturali, l'ironia di Satie viene destinata al solo interprete.

Tuttavia il doppio fondo dei brani umoristici non sta solo nella possibilità di una loro doppia lettura, ovvero di una doppia fruizione: una da parte dei semplici ascoltatori, una da parte del musicista esecutore; e la mobilità dell'ironia di Satie non consiste solo nel fatto che dietro un primo piano umoristico di superficie stia un piano più profondo in cui la parte musicale viene orientata verso un particolare significato grazie alla presenza del testo verbale.

Poiché il dialogo riservato che si crea con l'interprete per forza di cose esclude il pubblico degli ascoltatori, ci si può chiedere il motivo di una simile strategia. Una risposta la si trova nel momento in cui venga stabilita un'identità fra la società dipinta nei testi verbali e il pubblico dei concerti che assisteva alle esecuzioni dei brani umoristici; questo pubblico borghese è lo stesso che viene ritratto nei testi verbali di Satie.

Se l'umorista Satie è in realtà un ironista, i primi bersagli della sua ironia sono gli spettatori, i fruitori del suo umorismo musicale.

3.2 – Ironia contro gli altri: conformismo ironico

L'ironia, dice Vladimir Jankélévitch, è in primo luogo un'allegoria nel vero senso della parola; secondo l'etimologia, da *àllon*=altro e *agoréno*=dico: dire altro da ciò che realmente si vuole intendere, ovvero procedere in senso antifrastico²¹⁶. L'ironia è quindi una dissimulazione, un modo di esprimersi volutamente tortuoso, obliquo. L'ironia parla sottovoce, quasi in segreto; è difficile da comprendere, poiché vuole essere compresa solo da chi merita: chiede di essere interpretata.

Se poi è vero che «il nostro linguaggio è per natura allegorico o pseudo logico, dal momento che intrattiene con il pensiero, che presumibilmente ha il compito di esprimere, una relazione complessa e più o meno mediata»²¹⁷, allora l'espressione obliqua dell'ironia è anche una conseguenza – o una presa di coscienza – dei limiti del linguaggio. Più in generale, nel gioco ironico vengono prese di mira le false certezze, le opinioni troppo rigide e i giudizi troppo netti.

In questo senso l'ironia si sposa con il concetto di 'litote', nella misura in cui si presenta come una riduzione, un "abbassamento" delle cose, dei fatti, della realtà circostante²¹⁸. Di fronte alle grandi costruzioni e alle fedi granitiche, l'ironia oppone il ridimensionamento, l'economia dei piccoli gesti e la perenne mobilità del dubbio. Piuttosto che esprimere fermamente una qualche convinzione, l'ironia procede per allusioni e mezze parole, fin quasi al non-detto.

L'ironia è *laconica*. L'ironia è *discontinua*. L'ironia è una *brachilogia*.²¹⁹

Non è difficile collegare tutto questo a Satie. Fin dai suoi esordi come compositore, in effetti, Satie ha fatto della 'brachilogia' (*brachys*=breve e *logos*=discorso) la sua cifra stilistica prediletta: brani brevi, melodie scarse e sospese, riduzione dei mezzi musicali ai minimi termini. Nelle ben note

²¹⁶ Cfr. V., JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1997, p. 50.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 87 e sgg.

²¹⁹ *Ivi*, p. 96.

Gymnopédies e nelle *Gnossiennes* una semplice linea melodica, asciutta nella sua totale mancanza di fronzoli d’abbellimento, si staglia sopra elementari figure di accompagnamento – nota di basso in battere, accordo su tempo debole – reiterate per l’intera lunghezza del brano. Nella prima delle tre *Sarabandes*, e ancor più nelle quattro *Ogives* del 1886, la scrittura viene ridotta alla semplice successione di accordi, intesi come ripieno armonico di brevi melodie di sapore gregoriano (Es. 23).

Esempio 23

Très lent [♩ = 44]

The musical score for Example 23 consists of two systems. The first system is a single melodic line in treble clef, marked 'Très lent' with a tempo of 44 beats per minute. It begins with a piano (p) dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 1, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 4, 3) and a fermata. The second system is a full piano accompaniment in both treble and bass clefs, marked 'ff' (fortissimo). It features a series of chords and arpeggiated figures, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand providing a harmonic foundation.

Composti negli ultimi anni dell’Ottocento, questi lavori si presentano in netta opposizione alla magniloquenza wagneriana che permeava la cultura europea, non solo musicale, dell’epoca, ed era particolarmente sentita negli ambienti francesi. Ecco la ‘litote’: di fronte al grande gesto mediato da Wagner, Satie si presenta per contrasto con il ridimensionamento e la riduzione: con piccoli brani “economici”, per solo pianoforte, con melodie nettamente definite e prive di slanci appassionati, come fossero mezze frasi

dette «in punta di lingua», «con una leggera intimità» e «senza orgoglio»²²⁰.

La musica di Satie, come il Socrate del *Fedone*, diffida di ogni dismisura e invita quelli che l'ascoltano a trattenere i singhiozzi [...]. La musica si esercita a camminare a piedi nudi con i sandali della povertà.²²¹

La tendenza alla brachilogia e alla litote, così marcata già nel primo Satie, con la produzione umoristica, come si è visto, viene ulteriormente intensificata. La durata dei brani, semplicemente, si dimezza: contro i tre minuti circa delle singole *Gymnopédies* o delle *Gnossiennes* abbiamo la media di un minuto e mezzo per ciascuno dei brani delle varie raccolte umoristiche, fino ad arrivare al solo foglio d'album, e alla manciata di secondi, per i vari numeri di *Sports & Divertissements*. Ma la riduzione si osserva anche sul piano compositivo. La scrittura musicale di Satie, effettivamente, si 'asciuga' ancora: abbandona i ripieni armonici e procede per lo più attraverso due semplici linee, la melodia principale e l'accompagnamento; evita le sonorità ricercate in favore dei *clichés*; rimpicciolisce l'entità degli eventi musicali, compressi in pochissime battute e accostati gli uni agli altri a mo' di collage.

La brachilogia, qui, obbedisce certamente agli scopi umoristici. I piccoli gesti costretti in un brevissimo spazio temporale si presentano infatti come delle vere e proprie *gag* musicali. Tuttavia, come abbiamo più volte sottolineato, l'umorismo è solo la superficie di queste composizioni, dietro la quale si cela il doppio fondo dell'ironia, rintracciabile attraverso i testi verbali.

In tutto e per tutto, dunque, l'ironia di Satie 'dice altro' rispetto a quanto appare a prima vista. Dissimula il suo stesso contenuto ironico dietro un'apparente volontà di divertire. Ma non solo: il complesso intreccio di rimandi dato dalla presenza dei testi verbali rende illusoria la stessa brachilogia. Come scrive Cocteau, la musica di Satie è piccola «come il

²²⁰ *Sur la langue, Avec une légère intimité e Sans orgueil* sono alcuni dei poco ortodossi 'consigli d'interpretazione' che compaiono nelle *Gnossiennes* del 1890.

²²¹ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, traduzione italiana e cura di E. Lisciani-Petrini, Milano, Bompiani, 1998, p. 42.

bucio di una serratura: tutto cambia quando vi si accosta l'occhio», e vi si guarda dentro.

Si è avuto modo di notare il parallelismo fra la dissimulazione ironica di Satie e le mistificazioni dei fumisti²²². Una parentela logica, vista la frequentazione dello stesso *milieu* culturale e la condivisione dello stesso spirito *bohémien* della Parigi artistica di fine Ottocento. Eppure questa parentela non deve trarre in inganno, tanto da non far scorgere una profonda differenza di fondo.

Come avverte Kierkegaard, «o l'ironista si identifica coi mali che vuole combattere, oppure si mette in opposizione a essi»²²³. In questo senso, la mistificazione fumista è un'ironia provocatoria, che in fin dei conti fa di tutto per essere compresa. Allo stesso modo di quelle che saranno le provocazioni dadaiste, il problema non è infatti il non riconoscere l'intento ironico provocatorio, quanto di dividerne o meno gli intenti. La strategia della mistificazione è in questo caso un'opposizione diretta contro l'ambiente sociale e culturale circostante.

Al contrario, Satie si maschera, letteralmente, dietro un atteggiamento di pacatezza, di bonario divertimento, senza lasciar trasparire a prima vista alcun desiderio di opposizione e di critica. Se, come abbiamo osservato, il bersaglio della sua ironia nascosta dietro la cortina dell'umorismo è la buona società del tempo, contro questa società egli non si scaglia in maniera diretta. Satie, piuttosto, finge di abbracciarne i gusti, i modelli; ne ricalca usi e costumi; si traveste come gli stessi personaggi che in controluce respinge.

Del resto,

[...] quanto più una mistificazione [...] risponde ad uno scopo finito [...] e tanto più essa si avvicina a una banale simulazione. Viceversa, [...] quanta più infinità poetica in essa, quanta più arte nel condurre la mistificazione, e tanto più predomina l'ironia.²²⁴

²²² Cfr. Parte II, cap. 1, pp...

²²³ S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 250.

²²⁴ Ivi, p. 254.

L'atteggiamento di Satie obbedisce in pieno al concetto di *conformismo ironico* come messo in luce da Jankélévitch, per cui il «rispetto delle leggi» serve in realtà a minare le leggi dall'interno²²⁵.

Satie non è un cinico. I riferimenti al 'cinismo' che avevamo notato comparire obliquamente nei primi *Préludes flasques (pour un chien*, appunto...) sono quanto mai di stampo 'socratico': di chi si prende gioco dei falsi sapienti fingendo di assecondarli. Non è affatto il cinismo combattivo che sfida apertamente le convenzioni quello di Satie, se è vero che

Il cinismo è uno strepito [...] si scaglia contro tutto e tutti e corre il rischio di restare intrappolato nella sua infelicità [...] scagliarsi contro tutte le convenzioni può capovolgersi nell'estremismo conformista, nell'esaltazione dello *statu quo*.²²⁶

In questo senso, molto più cinica è l'ironia fumista. Satie, per contro, sceglie di apparire conformista. Alla buona società del tempo, affezionata agli svaghi della Ville Lumière, offre musica apparentemente breve, lieve e poco impegnativa. Utilizza musiche già esistenti, quelle che il grosso pubblico poteva avere più familiari: canzoni e motivetti popolari, arie da operetta, stilemi abusati come le figurazioni ingessate di tango o ragtime piuttosto che i bassi albertini. Certo, con il corredo dei testi verbali emerge la discrepanza, la bizzarria, la deformazione caricaturale, l'ironia. Ma è qualcosa che sta *dietro* un primo piano consolatorio.

Se l'ironia necessita d'interpretazione, è anche vero che in mancanza di indici certi permane pur sempre il dubbio sul reale significato di atteggiamenti che fanno del non-detto e del mascheramento la loro peculiarità. Come essere certi di aver colto l'ironia dietro un certo gesto? Come essere sicuri che quel che viene detto va inteso al 'secondo grado' e non nel suo primo significato? Nel caso di Satie, è vero che la lettura dei testi verbali spinge verso il riconoscimento di un intento ironico profondo; ed è un'ulteriore rinforzo, in questo senso, il fatto che per questi testi verbali non fosse prevista una lettura pubblica. Tuttavia, negli stessi anni di

²²⁵ Cfr. V., JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, op. cit., p. 123.

²²⁶ *Ibid.*

composizione dei brani umoristici, Satie scrive una piccola *pièce* teatrale in cui la caricatura della società borghese del tempo si fa esplicita, rendendo così ragione, per noi, alla lettura in senso ironico della produzione umoristica nel suo complesso.

La «commedia lirica» *Le Piège de Méduse*, scritta nel 1913, è un piccolo capolavoro che precorre di fatto il teatro dell'assurdo. Tutta la vicenda si svolge nello studio del barone Medusa, protagonista, affiancato dal domestico Policarpo e dalla figlia Frisette, fidanzata del giovane Astolfo. L'intreccio è semplicemente costruito sui vari tentativi compiuti da Astolfo per ottenere dal barone il consenso a sposare Frisette. Questa situazione così 'normale' viene inscenata attraverso uno stile onirico e surreale, con i personaggi ingessati nel loro ruolo, prigionieri di gesti e di convenzioni che vengono distorte fino al *nonsense*. In primo luogo attraverso il rapporto fra il barone Medusa e Astolfo, basati fondamentalmente sulla difficoltà di comunicazione e sulla diffidenza:

MEDUSA. Insomma lei vuole sposare la mia piccola Frisette?... Io voglio bene a Frisette... e ciò prova il mio buon cuore.

ASTOLFO. Ma non è sua figlia?

MEDUSA. Frisette è la mia figliola di latte. Oh! È una storia lunga. Non gliela sto a raccontare: non ci capirebbe nulla... Neanch'io ci capisco niente, del resto. Ma non le vengono i brividi?... (*Stupore di Astolfo*) Non resti lì (*Medusa si alza e va verso Astolfo*) Se ne vada!... Se rimane ancora un po', finirò per annoiarmi...²²⁷

In secondo luogo fra il barone e gli altri personaggi, per cui le usanze tipiche della buona società vengono tramutate in ostacoli e malintesi, tali da rasentare la minaccia. Ad esempio fra il barone e il domestico Policarpo:

POLICARPO. Il signor barone ha suonato?

MEDUSA. No, amico mio... Non mi pare... non mi ricordo: ...Ci vedo sempre meno... (*Assume un'espressione idiota*).

POLICARPO. (*si avvicina misteriosamente al barone*). Lo sai?... Devo uscire stasera... Devo. (*Imperiosamente*) Hai capito?

²²⁷ E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 134.

MEDUSA. (*pavido*). Stasera?

POLICARPO. Sì,... stasera. (*con voce cavernosa*) Devo uscire.

MEDUSA. (*seccato*). Stasera?... Impossibile: il generale viene qui a pranzo... Dove vai?

POLICARPO. A una partita di biliardo... Che bella partita!... Ci sarà Napoleone... Quello del biliardo, naturalmente!... Il vero Napoleone.

MEDUSA. (*convinto di aver trovato la soluzione*). Puoi rimandarla a domani la tua partita.

POLICARPO. (*sprezzante*). Sei matto... Rimandare una partita di biliardo!... Hai mai visto una cosa simile?²²⁸

Oppure fra il barone ed altre figure la cui presenza viene solo evocata, come ad esempio un fantomatico generale Postumo, cui Medusa spedisce per errore una lettera anonima che rischia di trascendere gravemente le regole di un presunto *bon ton* (Medusa: «Sono un vigliacco!... Ho mandato una lettera anonima al generale Postumo. [...] Ci resterà molto male ...e vorrà battersi in duello con me... Io non so battermi.»²²⁹).

La conclusione di tutta la vicenda vede il barone consentire finalmente alle nozze fra Frisette e Astolfo, dopo che quest'ultimo riesce a superare brillantemente un colloquio con Medusa teso ad accertarne la tempra morale:

MEDUSA. Sa ballare su un occhio, lei?... Sull'occhio sinistro?

ASTOLFO. (*con la voce strozzata dallo scombussolamento mentale*). No...

MEDUSA. (*come tra sé*) Benissimo: è franco... Sono molto soddisfatto della sua risposta; lei è un uomo leale, senza sotterfugi, senza tortuosità...

ASTOLFO. Perché non so ballare su un occhio?

MEDUSA. Ma no! Ormai ho fiducia in lei; lei si farebbe senz'altro uccidere per me, e senza mai dirlo a nessuno. Mi baci,... più forte! [...] E se morissi, lei che farebbe?

ASTOLFO. (*senza troppa convinzione*). Mi vestirei di nero e andrei al suo funerale, barone.²³⁰

²²⁸ Ivi, pp. 131-132.

²²⁹ Ivi, p. 137.

²³⁰ Ivi, p. 141.

Satie prende insomma come oggetto (e come bersaglio) la società borghese, e ne sfrutta le usanze tipiche e i tic distorcendoli in senso grottesco: la buona creanza, i ruoli prestabiliti (le persone altolocate vs. i sottoposti), i rituali sociali (i ricevimenti, i divertimenti mondani), i gesti obbligati (la richiesta di matrimonio), diventano trappole in cui i personaggi si trovano invischiati irrimediabilmente. Tutta la scena dipinge un mondo vuoto, fatto di nulla se non di stupidità, in cui gli attori interpretano ruoli assegnati senza possibilità di riscatto, in balia di un dover-fare che li trasforma in automi ottusi.

Le Piège de Méduse era destinata ad un'esecuzione riservata fra pochi intimi. La prima rappresentazione avvenne infatti in una casa privata nel 1913: fra il pubblico amici di Roland Manuel (che per l'occasione interpretava egli stesso il barone Medusa), Ricardo Viñes, l'allora quattordicenne Georges Auric e Albert Roussel. In questo contesto intimo, Satie sembra rendere esplicito ciò che nei testi verbali dei brani umoristici era sottinteso dall'ironia. Se in questi ultimi la critica alla buona società era condotta in maniera indiretta, nel testo teatrale essa assume l'evidenza della caricatura. Non sembra un caso, dunque, il fatto che le persone che potevano avere piena coscienza del doppio fondo dei brani umoristici – il pianista esecutore che aveva sott'occhi l'opera nella sua completezza, e dunque l'amico Ricardo Vines – fossero le stesse che assistevano alla rappresentazione de *Le Piège de Méduse*.

L'importanza del testo teatrale, qui, consiste nello svelare gli intenti di Satie sottesi alla produzione umoristica. I personaggi sono gli stessi che si ritrovavano nei testi verbali a corredo delle partiture; identico è il contesto, (quasi) lo stesso il linguaggio. Lo scarto fra i brani umoristici e *Le Piège de Méduse* consiste nell'uso del travestimento: mentre la situazione teatrale è esplicitamente assurda, i brani umoristici sono di primo acchito conformi agli usi e costumi dei personaggi contro cui ironizzano. Il barone Medusa è la caricatura del buon borghese che andava a passeggio negli *Embryons desseches*, che pronunciava frasi vuote e senza senso dedicandosi ad attività futili negli *Sports & Divertissements*. La sottigliezza sta nel fatto che quelle composizioni fingevano di ammiccare ai divertimenti di una società frivola: il barone Medusa rappresenta in definitiva il pubblico delle

composizioni umoristiche capace di cogliere solo il loro umorismo superficiale; a lui è destinata l'ilarità della brevissima gag musicale, e non l'apparato dei testi verbali che la spiega e, magari, la muta di segno. Il barone Medusa, infine, è l'ascoltatore distratto che scambia la *Marcia funebre* di Chopin con una celebre (quanto inesistente) Mazurka di Schubert.

Il conformismo ironico, l'idea di abbracciare le leggi di un certo contesto per criticarlo in realtà dall'interno, rimarrà una posa tipica di Satie anche al di là del periodo umoristico. Tra le sue carte sono state trovate alcune minuscole partiture da ripetere «a volontà, ma non di più». Sono tutte del 1917, cioè posteriori a *Parade*. Possono essere considerate il prototipo di alcune composizioni che vedranno la luce da lì a poco: nel marzo del 1920, infatti, Satie 'arredò' con una musica «da non ascoltare» l'intervallo di una serata d'avanguardia organizzata dall'attore Pierre Bertin e dal direttore d'orchestra Félix Delgrange nell'ambito di un'esposizione di disegni di bambini. Si trattava della famigerata *Musique d'ameublement*, che qualcuno vuole precorritrice delle varie manifestazioni di *muzak*, ossia di musiche d'arredamento, esplicitamente composte come oggetti d'arredo a cui non prestare attenzione cosciente. Quel che molte volte sfugge, è il fatto che Satie non considerava assolutamente la musica come qualcosa da non ascoltare. Anzi, come scrive Ornella Volta, «deplorava l'abitudine, che stava già allora prendendo piede, di “sostituire con della cattiva musica il dolce e eccellente silenzio”»²³¹. È ancora l'ironia, dunque, a spingere a manifestare la sua rivolta non rifiutando, ma viceversa accettando con uno zelo eccessivo la convenzione imposta, al fine di ridicolizzarla indirettamente. Così, il fastidio provato di fronte ad un uso improprio della musica, porta Satie a immaginare un prodotto musicale specifico, da utilizzare in tutti quei casi in cui la musica non ha in effetti nulla a che fare: musica come mobilio.

Il conformismo ironico di Satie opera anche attraverso il modo stesso che aveva di presentarsi. Lui, che fino ai primi anni del Novecento era famoso negli ambienti bohemien come «The Velvet Gentleman», per la

²³¹ Cfr. *ivi*, p. 235.

tenacia con cui portava costantemente lo stesso povero vestito di velluto (Es. 24) – quasi una divisa per il suo status di artista indipendente nella Parigi dei cabaret –, proprio a partire dalla produzione umoristica assumerà la divisa opposta del distinto signore in completo scuro e bombetta (Es. 25). In un certo senso, si era così travestito da barone Medusa.

Esempio 23



Esempio 24



3.3 – Auto-ironia

L'identificazione fra Satie e il barone Medusa viene evidenziata, in maniera sorprendente, proprio dallo stesso compositore in una brevissima annotazione presa probabilmente in previsione della prima rappresentazione privata della commedia, nel 1913. Il commento su *Le Piège de Méduse* da parte del suo autore è il seguente:

Questa è un'opera di fantasia... senza realtà. Una facezia. Non vi si veda nient'altro.

Il personaggio del barone Medusa è una sorta di ritratto... È anzi il mio ritratto... un ritratto a figura intera.²³²

Apparentemente un ritratto ben poco somigliante: il barone Medusa è ottuso, ricco, padre di una figlia che sta per maritare; Satie è un artista dotato di una personalità originalissima, è povero ed è un impenitente scapolo. Solo l'aspetto del compositore sembra conforme al personaggio teatrale. In effetti, la concordanza 'fisica' fra Satie e il suo personaggio non sfuggiva al circolo di amici e conoscenti: quando *Le Piège de Méduse* venne rappresentato al Théâtre Michel, il 24, 25 e 26 maggio 1921, in matinée, Pierre Bertin, per interpretare il ruolo del barone, rivestì i panni dello stesso Satie, imitandone la voce e i tic.

Come abbiamo notato, i protagonisti de *Le Piège de Méduse* sembrano prigionieri di gesti sclerotizzati, di usanze tipiche che li bloccano in ruoli prestabiliti. Più che esseri dotati di volontà sembrano marionette, automi. Non a caso, dunque, fra i personaggi della *pièce* figura anche uno scimpanzé gigante, imbalsamato, in verità «uno splendido giocattolo meccanico che il barone si fece fabbricare per suo personale diletto»: come una sorta di doppio lo scimpanzé si anima ogni volta che il barone si addormenta, e si mette a ballare automaticamente. In effetti la commedia prevede sette brevi intermezzi musicali per pianoforte, su cui far danzare lo scimpanzé. Per aumentare l'idea di 'meccanicità', fra l'altro, durante la

²³² Ivi, p. 39.

prima rappresentazione del *Piège de Méduse*, Satie aveva inserito dei fogli di carta tra le corde dello strumento, creando così una sorta di ‘pianoforte preparato’ ante litteram.

La meccanicità, l’automatismo, sono precisamente ciò che traspare dall’abbigliamento paludato che Satie aveva scelto di portare negli anni della maturità. Nel 1924 René Clair girò un film di venti minuti da inserire nell’intervallo dello spettacolo *Relache*, di Satie e Picabia: si tratta di *Entr’acte*, per il quale Satie compose una meticolosa musica d’accompagnamento. Insieme a vari protagonisti del Dada parigino, fra cui lo stesso Picabia, Man Ray e Marcel Duchamp, Satie figura anche fra gli interpreti del film. Il suo abbigliamento, perfetto fino al maniacale – bombetta, pince-nez, solino duro, giacchetta nera e ombrello – lo rende del tutto simile a un fantoccio.

Come abbiamo osservato nel paragrafo precedente, la maschera di Satie si sposa perfettamente con il suo conformismo ironico. Tuttavia si può notare come la rigidità del travestimento scelto da Satie si accordi alla sua figura al di là di quella che può essere una strategia ironica rivolta verso l’esterno.

Satie sceglie di vestirsi come un signore distinto e così si presenterà indifferentemente in ogni occasione dagli anni ’10 fino alla morte. Allo stesso modo, negli anni giovanili, si era conquistato l’epiteto di «Velvet Gentleman» portando lo stesso tipo di abito “da artista” per sette anni consecutivi. La rigidità della maschera è insomma connaturata alla personalità di Satie. Si può concludere che il vestirsi in maniera impeccabile, se per un verso rappresenta un travestimento, per altro significa assecondare una propria peculiare mania. Ad esempio, l’ombrello immancabile che Satie si portava dietro per dare un ultimo tocco al suo impersonare la figura del borghese a passeggio, è anche una vera e propria passione: «Alla sua morte», ricordava Poulenc, «furono trovati nella sua stanza un centinaio di ombrelli, gran parte dei quali erano ancora avvolti nella carta del negozio che li aveva venduti»²³³.

La figura del barone Medusa è dunque ambivalente, riferita in parte ad un tipo sociale contro cui si indirizzava l’ironia di Satie, e in parte a Satie

²³³ F. POULENC, *Moi et mes amis, confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, La Palatine, 1963.

stesso, alla sua personalità e ai suoi modi. All'ironia sulle cose e sugli altri, si aggiunge così un'ironia rivolta verso se stesso, un'auto-ironia.

La stessa ambivalenza può essere osservata a tratti anche nelle opere umoristiche.

In alcuni punti, questi lavori generalmente proiettati verso l'esterno (anche se in maniera criptica), sembrano infatti ripiegarsi su sé stessi, sforando nell'autobiografismo: è il caso della *Danse maigre* dei *Croquis et agceries d'un gros bonhomme en bois*, dove le citazioni musicali erano in realtà auto-citazioni, come abbiamo visto, che rimandavano a vecchie composizioni di Satie. Si può ancora notare come in uno degli abbozzi di *The Dreamy Fish* compaia la massima «*L'homme est aussi fait pour rêver, que moi pour avoir une jambe de bois*», il che si sposerebbe con il «*gros bonhomme en bois*» nel titolo della raccolta. Nel lontano 1889, del resto, nel bollettino dello *Chat Noir* veniva segnalata una delle prime composizioni di Satie, le *Ogives*, come un lavoro di «*Erik Satie [...] le compositeur à la tête de bois*»²³⁴. Non solo dunque Satie citerebbe sé stesso da un punto di vista musicale: il riferimento sarebbe in realtà di natura autobiografica, con un brano che richiama un periodo del passato e il titolo della raccolta che rimanda addirittura agli inizi della sua vicenda di compositore.

Tenendo presente il fatto che la sostituzione degli abiti tipicamente bohemien con un completo da perfetto gentiluomo risale proprio all'inizio della produzione umoristica, ecco che l'immagine del «*gros bonhomme en bois*» diventa quella dello stesso Satie, che si presentava volutamente impeccabile come un... manichino.

Altrove, seguendo questa linea, i 'personaggi' messi in campo dai testi verbali possono essere visti come proiezioni dell'autore. Se si considera il testo verbale di uno dei brani simbolo del periodo umoristico, *d'Holoturie* dagli *Embryons desseches*, si può vedere che, come si era collegata la figura antropomorfa dell'oloturia all'immagine del distinto signore a passeggio, così si può collegare ulteriormente questo distinto signore al personaggio Satie. L'uscita mattutina e il ritorno serale

²³⁴ Cfr. S. M. WHITING, *Satie the Bohemian*, op. cit., p. 378.

dell'oloturia possono infatti far facilmente pensare alle lunghe passeggiate quotidiane compiute da Satie dal sobborgo di Arcueil a Parigi e ritorno; tanto più che tra le riflessioni dell'oloturia si inserisce un preciso elemento autobiografico, ossia l'insofferenza per il sole: «Il sole se n'è andato: purché non torni più». Dalle testimonianze si sa come Satie preferisse il maltempo: era sua abitudine scegliere proprio i giorni di pioggia per fare lunghe passeggiate in campagna. A questo, è quasi inutile dirlo, si ricollega direttamente la sua passione per gli ombrelli...

Poiché il tono dei testi verbali di Satie è caricaturale, il collegamento oloturia-distinto signore-Satie conduce all'ipotesi di una caricatura che l'autore fa a sé stesso. Accanto ad un'ironia rivolta contro gli altri, secondo i principi del conformismo ironico, si avrebbe così la presenza di una parallela auto-ironia.

L'idea risulta rafforzata qualora si pensi alla collocazione del periodo umoristico di Satie nell'ambito del suo intero percorso creativo. Scritti in un momento centrale della sua carriera artistica, i brani umoristici, così pubblici perché tanto orientati verso gli altri, segnano uno snodo fondamentale nella vita del compositore. Essi arrivano dopo un lungo periodo di "silenzio", che si presenta come un vero e proprio spartiacque fra gli anni giovanili e la maturità.

Satie non era uscito indenne dal passaggio del secolo. Gli ultimi decenni dell'Ottocento erano stati quelli della vita notturna dei cabaret, delle amicizie giovanili, della *fumisterie* e della moda misticheggiante che imperversava nella vita artistica parigina. Le prime composizioni si collocano perfettamente in questo contesto. Con lo scoccare del 1900, tutto sembra mutare. Il cabaret artistico più celebre di Parigi, lo *Chat Noir*, ha chiuso i battenti, alcuni dei suoi protagonisti sono scomparsi. Le ristrettezze economiche cominciano a pesare, e Satie è costretto ad abbandonare il centro e trasferirsi in estrema periferia, in una stanza spoglia e priva di acqua corrente. In questo periodo, oltretutto, si trova in una fase di incertezza per quanto riguarda la direzione in cui muovere la sua ricerca artistica: lasciandosi alle spalle lo stile delle prime composizioni per pianoforte, è ora in cerca di qualcosa di nuovo per ridare linfa alla sua creatività. Si rivolge allora alla musica di intrattenimento e al genere della

canzone da caffè-concerto. Assume l'incarico di pianista accompagnatore – ovvero *tapeur à gages*, “strimpellatore a pagamento” – dello chansonnier-umorista Vincent Hyspa. In parallelo alla collaborazione con Hyspa, Satie inizia a frequentare l'ambiente del caffè-concerto con due amici, *habitués* di locali come il Petit Casino e l'Olympia: il pittore Augustin Grasmick, detto Grass-Mick, e Henri Pacory. Da spettatori appassionati, Satie e Pacory decisero di cimentarsi nella composizione di una tipica canzone da caffè-concerto: nacque così *Je te veux, valse chantée* con musica di Satie e parole di Pacory. La canzone venne pubblicata nel 1902 da Bellon, Ponscarne & Cie e quindi proposta a Paulette Darty per il suo repertorio di valzer lenti.

Proprio nel 1902, però, con la comparsa del *Pelléas et Mélisande* dell'amico Debussy, espressione più compiuta di un'estetica condivisa, l'incertezza si trasforma in vera e propria crisi creativa: «non c'è più niente da fare in questa direzione», è la convinzione di Satie. È del 1903, in effetti, una composizione che, vista retrospettivamente, sembra preannunciare un cambiamento e un distacco: i *Trois morceaux en forme de poire*, se nel titolo paiono anticipare quelli delle future raccolte umoristiche, nella scrittura sembrano voler sperimentare nuove vie, al di là della staticità riflessiva delle opere precedenti. Ma Satie opta infine per un cambiamento più radicale: si iscrive alla Schola Cantorum diretta da Vincent d'Indy per studiare contrappunto e orchestrazione. Otterrà così il suo primo diploma a quarantadue anni. Nel frattempo, scorrono dieci anni di silenzio.

Le prime composizioni del “nuovo” Satie sono effettivamente lavori contrappuntistici: *Aperçus désagréables* per pianoforte a quattro mani e *En habit de cheval* per orchestra, entrambi del 1911. Proprio in questi anni, però, Satie viene “scoperto” da Ravel e dai Jeunes Ravêlites, che rivalutano entusiasticamente le sue prime opere, di vent'anni prima. Allo stesso tempo, viene ignorata la musica più recente, perché nata in concomitanza degli studi accademici alla Schola Cantorum. Significativamente, alla stima di Ravel non corrisponde simpatia e neppure gratitudine da parte di Satie.

È in questo contesto che nascono, come abbiamo visto, le opere umoristiche. Per un aspetto – il principale, quello considerato fin qui – esse sono il momento più pubblico di Satie. A questa loro prima natura si connette la dialettica di umorismo e ironia, e precisamente il concetto di conformismo ironico come illustrato in precedenza. Ma per un altro verso, assai più nascosto e sfumato, ma non meno interessante, i lavori umoristici sono una sorta di “contenitori” (a mo’ di scatole cinesi...) in cui converge e viene riletta la personale vicenda dell’autore. E visto lo stile adottato, umoristico ovvero ironico, le auto-citazioni si muovono nel senso dell’auto-ironia.

La particolare scrittura del periodo umoristico, lineare nel senso di un contrappunto estremamente spoglio e semplificato, può essere letta come un riferimento che Satie fa al suo recente apprendistato presso la Schola Cantorum: a quarant’anni era diventato un provetto contrappuntista, in grado di scrivere brani... semplicissimi e di ben due minuti di durata. Così le citazioni di musiche popolari, oltre che servire principalmente agli scopi umoristici, diventano un riferimento al personale coinvolgimento di Satie nell’ambito popular: con Vincet Hyspa, con Paulette Darty. Da ultimo, l’abbondanza dei testi verbali, se da un lato obbediscono alla strategia ironica di camuffamento, dall’altro sono un modo di assecondare una peculiare mania calligrafica, portata avanti con incredibile zelo nella solitudine dell’appartamento di Arcueil: alla morte di Satie, gli amici che entrarono per la prima volta nella sua stanza, trovarono quattromila bigliettini nitidamente calligrafati, riposti accuratamente in scatole di sigari²³⁵.

In generale, l’abbassamento e la riduzione tipici dell’ironia, attraverso la produzione umoristica nel suo complesso, vengono in un certo senso rivolti da Satie verso la sua stessa figura: dopo le composizioni “mistiche” della giovinezza, e le ricercatezze armoniche dei primi lavori da “geniale dilettante”, in seguito agli studi si ha paradossalmente il rimpicciolimento fino alla miniatura musicale, quasi a voler ripartire da zero.

Non si vuole sostenere che la presenza dell’auto-ironia nei lavori umoristici di Satie abbia lo stesso peso e lo stesso valore dell’ironia rivolta

²³⁵ D. MILHAUD, *Notes sans musique*, Paris, René Juillard, 1949.

verso l'esterno, 'contro' gli altri. Tuttavia è ovvio che le ultime annotazioni possano far sorgere l'idea di un'ambiguità di fondo nel Satie del periodo umoristico. Per certi versi, questa ambiguità va riconosciuta. Come abbiamo sottolineato all'inizio di questo lavoro, però, l'ironia è un fenomeno complesso: e la difficoltà della sua definizione è specchio della complessità che si riscontra quando la si analizza all'opera. Il carattere *mobile* dell'ironia, quello che la fa muovere verticalmente su più piani di significato, è precisamente il tratto che emerge di fronte all'atteggiamento di Satie: un piano di superficie – ciò che si vede direttamente – e una serie di piani retrostanti di diverso, se non opposto, significato. L'ambiguità è, in questo senso, piuttosto complessità e molteplicità dei livelli di lettura.

Come abbiamo già avuto occasione di notare, inoltre, Satie non è un cinico. Non utilizza semplicemente l'ironia come un'arma provocatoria. Piuttosto sembra sposarne in toto le caratteristiche.

L'ironia *sensu eminentiori* non si rivolge contro questo o quel singolo esistente, bensì contro tutta la realtà data in un determinato tempo e sotto determinati rapporti.²³⁶

La critica portata avanti da Satie attraverso il conformismo ironico, non esime dunque dall'auto-ironia, nella misura in cui la caricatura della società non può far dimenticare la propria appartenenza (o il proprio desiderio di appartenenza), o i propri contatti e rapporti con quello stesso ambiente che si critica.

Come scrive Jean Starobinski, a proposito dell'interesse profondo, proprio della modernità, degli artisti verso la figura del *clown*, inteso non solo come critica *ironica* alla società borghese, ma anche come riflessione *auto-ironica* sulla stessa natura dell'arte e dell'artista:

Il gioco ironico possiede di per sé il valore di una interpretazione: è una derisoria epifania dell'arte e dell'artista. La critica dell'onorabilità borghese in quel gioco si sdoppia in un'autocritica diretta contro la vocazione estetica in quanto tale.²³⁷

²³⁶ S. KIERKEGAARD, *Op. Cit.*, p. 255.

²³⁷ J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 39.

La natura complessa dell'ironia, abbracciata in toto da Satie, si manifesta da ultimo nella presenza stessa di contraddizioni. La mobilità su piani diversi diventa anche possibilità di coesistenza di principi e direzioni contrarie, se non opposte. E questo significa in fondo che l'ironia in Satie non è un semplice mezzo piegato ad un particolare scopo, ma l'obiettivo finale, fondamentale, che viene perseguito nelle diverse sfaccettature.

Conclusioni

Giunti al termine di questa indagine, possiamo gettare uno sguardo d'insieme al percorso compiuto e osservare i fili che si sono diramati, da un punto di partenza ad una conclusione, in modo tale da poter considerare l'intreccio come un unico tessuto delimitato. Di fronte allo stesso oggetto d'indagine è ora possibile fare un passo indietro, e vederlo da un'altra angolazione, un poco più distante, in una più ampia prospettiva.

Il «periodo umoristico» di Satie, possiamo dire, si presenta ai nostri occhi come una fase compatta, per stile, intenti, atmosfera generale. Una compattezza che non è sempre facile riscontrare in altri autori, o in altri momenti nel percorso creativo di uno stesso autore. Il che convalida lo status speciale che abbiamo scelto di dare a questa fase, giudicata particolarmente cruciale anche per un compositore come Satie, per il quale non è facile individuare dei punti salienti in una parabola artistica assolutamente non lineare e irriducibile ad una logica evolutiva in senso proprio.

Per osservare questo particolare momento, abbiamo cercato di determinare – non in modo assoluto, beninteso, e tuttavia nella maniera più chiara possibile ai fini di questa ricerca – alcuni concetti che hanno funzionato come strumenti d'indagine, sempre presenti come riferimento implicito anche quando non richiamati direttamente all'attenzione. Si tratta ovviamente dei concetti di umorismo e di ironia, e del loro rapporto con la musica, come si è visto nella prima parte del lavoro. Questi strumenti ci hanno permesso di rispondere alle domande che ci eravamo posti all'inizio, ovvero avanzare un'ipotesi interpretativa di fondo sulla natura e sugli scopi della produzione umoristica di Satie. Attraverso la distinzione fra umorismo e ironia, infatti, è stato possibile problematizzare le peculiarità dei brani umoristici e di conseguenza trarre determinate conclusioni. Di fronte alla complessità di una 'traccia' che affianca al testo musicale un testo verbale destinato al solo interprete, è emerso uno iato fra i livelli

poietico ed estesico, tale per cui non tutto ciò che viene espresso dall'autore è destinato ad essere colto dal grosso pubblico cui la produzione umoristica era rivolta. Nel distinguo fra umorismo e ironia, abbiamo così riconosciuto nell'ironia il tratto fondamentale, mentre abbiamo inteso l'umorismo come il piano di superficie dietro cui opera il doppio fondo ironico. Riconosciuta come basilare, l'ironia di Satie si è quindi mostrata in tutta la sua complessità: lungi dall'essere semplicemente rivolto contro gli altri, in un gioco di detto e non-detto che avrebbe come bersaglio proprio il pubblico (e quindi la società) cui la produzione umoristica si rivolge di primo acchito, l'intento ironico di Satie è più profondo e ambiguo, finendo per coinvolgere anche lo stesso compositore, in una sorta di «Strano Anello»²³⁸ per cui le distinzioni fra ironista e ironizzato si fanno labili.

Anche per via di questa ambiguità di fondo, alla fine dell'indagine si possono avanzare alcune perplessità. In primo luogo sulla *sproporzione* che l'osservazione basata sul distinguo tra umorismo e ironia ha reso palese: fra la miriade di riferimenti extra-musicali e la musica in quanto tale; fra il fitto intreccio di citazioni, auto-citazioni, parodia e ironia che si generano attraverso la lettura dei testi verbali, e il miniaturismo umoristico di piccoli brani pianistici di poco più di un minuto di durata.

Se si è trovata una risposta alle domande iniziali che hanno guidato la ricerca, ecco che in conclusione ci si ritrova a formularne delle altre. In particolare ci si interroga sul reale *significato* del periodo umoristico di Satie. È un momento sicuramente cruciale, è vero; ma in che senso? È un lungo e importante passaggio in cui vengono messe a punto nuove strategie compositive che si riveleranno compiutamente in seguito (ad esempio in *Parade*, la cui scrittura lineare e 'a collage' sembra essere la versione estesa di quella iperconcentrata dei brani umoristici)? Oppure è in fondo un momento di resa, una definitiva presa di distanza dal passato (distacco dai lavori giovanili e da chi quei lavori continuava ad ammirare dopo

²³⁸ Uso la nozione di 'Strano Anello' nel senso che gli dà Douglas R. Hofstadter, per cui «il fenomeno dello "Strano Anello" consiste nel fatto di ritrovarsi inaspettatamente, salendo o scendendo lungo i gradini di qualche sistema gerarchico, al punto di partenza». Cfr. D. R. HOFSTADTER, *Goedel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1984, p. 11 e *passim*.

vent'anni, come Ravel)? O ancora, invece, il periodo umoristico è un fulcro a cui bisogna guardare per trovare la massima espressione della personalità di Satie, complessa e sfuggente fino all'ambiguità?

Kierkegaard, nel suo fondamentale studio sulla figura di Socrate, parla dell'ironia socratica in termini di *sospensione*:

Per quanto riguarda infine il punto di vista socratico, Aristofane ha colto assai correttamente la difficoltà sua peculiare. Ci ha fatto capire con che forte accento Socrate poté affermare: «Dàmmi un punto d'appoggio!». Perciò [...] ha piazzato Socrate in un cesto appeso [...]. Penda appunto dal soffitto in un cesto o fissi onfalopsichiticamente lo sguardo su se stesso sfuggendo così sino a un certo punto alla gravità terrestre, Socrate comunque sospeso è. [...] l'ironista è certo più leggero del mondo, ma per l'altro verso ancora v'appartiene; sta sospeso, come la bara di Maometto, tra due magneti.²³⁹

Una sensazione di sospensione è in fondo quel che precisamente ci lasciano i brani umoristici di Satie, come una frase lasciata a metà: secondo Jankélévitch, «la domanda, sospesa al punto interrogativo, è in Erik Satie un gesto melodico incompiuto, un movimento che resta nell'aria»²⁴⁰.

È quasi d'obbligo, a questo punto, pensare al *Socrate*, lavoro che Satie compone poco dopo la produzione umoristica. Un lavoro che, se da un lato tributa un omaggio all'ironista per eccellenza, per le sue caratteristiche sembra tuttavia opporsi, addirittura, alle composizioni del periodo umoristico.

Nel 1917, all'indomani del successo-scandalo di *Parade*, frutto della collaborazione fra Satie, Cocteau e Picasso, la principessa de Polignac commissiona una nuova opera a Satie, per farne, come d'abitudine, l'attrazione di una sua serata. Da qui nasce il «dramma sinfonico» *Socrate*, per voce e orchestra, o anche, come più spesso capita di ascoltarlo, nella sua riduzione per voce e pianoforte. Il testo nasce dal montaggio di una serie di passi tratti dai Dialoghi di Platone. Dal *Simposio*, il *Fedro* e il

²³⁹ S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, op. cit., p. 157 e *passim*.

²⁴⁰ V. JANKELEVITCH, *L'ironia*, op. cit., p. 30.

Fedone, Satie sceglie una ventina di luoghi e ottiene un libretto di un centinaio di parole in tutto. Con questo materiale, compone un'opera tripartita, come sua usanza abituale: nella prima parte, *Portrait de Socrate*, è dipinto il ritratto del protagonista; nella seconda, *Les bords de l'illusus*, il suo modo di vivere; nella terza, *Mort de Socrate*, la sua morte.

L'idea di dedicare un'opera alla figura di Socrate è un'idea improvvisa, oppure Satie vi pensava da tempo? È quel che si chiede il primo esegeta del compositore, Pierre-Daniel Templier²⁴¹. In ogni caso, il lavoro è affrontato con vero e proprio entusiasmo, come si evince dalle lettere di Satie a Valentine Gross del 10 e 18 gennaio 1917:

Navigo nella felicità. Finalmente! Sono libero, libero come l'aria, libero come la pecora selvatica. Viva Platone!²⁴²

Del resto, una scherzosa affinità fra le figure di Satie e Socrate è stata spesso notata dai suoi amici e conoscenti. Cocteau, per esempio, parlava spesso di Satie come del «nostro bravo Socrate». E Valentine Hugo, nel 1952, ricordava affettuosamente «il Socrate che ha così intimamente conosciuto»²⁴³.

La prima esecuzione privata del *Socrate* ebbe luogo in casa della principessa de Polignac, per l'interpretazione di Jane Bathori. La prima esecuzione pubblica, con Suzanne Balguerie solista, fu invece presentata nella saletta interna della Maison des Amis des Livres di Adrienne Monnier. Come nota Ornella Volta:

Nessun luogo poteva essere più adatto di una libreria a un'opera come questa, nella quale i cantanti – per esplicita raccomandazione dell'autore – devono limitarsi a «leggere» il testo, senza nessuna inflessione.²⁴⁴

Per chi si sia occupato dell'ironia come tratto caratteristico di Satie, il *Socrate* rappresenta per molti versi una conferma, e un ovvio punto

²⁴¹ P.D. TEMPLIER, *Erik Satie*, Paris, Edition Rieder, 1932, p. 40.

²⁴² E. SATIE, *Correspondance presque complète, réunie et présentée par Ornella Volta*, op. cit., p...

²⁴³ Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 231.

²⁴⁴ *Ibid.*

d'arrivo: lo sbocco, cioè, di un percorso che era partito dal "cinismo" dei primi *Préludes flasques*, preambolo all'intero periodo umoristico.

Il cinismo inteso come sprezzo delle convenzioni può ben essere adeguato alla (intera!) produzione di Satie, così come la volontà di distacco dai beni materiali sembra perfettamente consona a un uomo chiamato «Monsieur Le Paure». I cinici discendevano da Socrate: il filosofo che ha fatto dell'ironia la sua arma e il suo mezzo di conoscenza; guarda caso, proprio a Socrate Satie dedicherà il suo dramma sinfonico. Satie non sprezza forse le convenzioni (alla maniera dei cinici) mediante un atteggiamento di 'conformismo ironico' che (alla maniera di Socrate) fingendo di credere ad un'opinione vuole in realtà significare il contrario?

Certo: se il titolo *Idylle cynique* può far pensare ai ripetuti riferimenti al 'cane' come a segni della volontà di richiamare la scuola cinica, occorre anche considerare che «cinico» potrebbe in realtà essere usato nella sua mera accezione di «canino». Ma la particolarità di Satie sta precisamente in questo: nell'evocare e far risuonare in poco spazio (un titolo, una frase, una battuta...) una molteplicità di piani e di riferimenti. Ci si trova trasportati in un gioco di allusioni per cui è necessaria una *mobilità* che si configura come caratteristica primaria e profonda dell'ironia nella sua accezione più vasta.

Una certa dose di incertezza quando si prende in considerazione la figura e l'opera di Satie è inevitabile: risuona davvero la passione religiosa dietro le note del periodo «mistico»? Sono sincere le solenni immobilità delle *Sonneries de la Rose+Croix*? Crede davvero, il maturo Satie, all'apprendistato di contrappuntista che porta diligentemente avanti sui banchi della Schola Cantorum? E gli abbozzi musicali che accumula nei primi anni del '900, sono semplici esercizi oppure già una rielaborazione d'autore, una trasformazione dell'esercitazione in miniatura sonora di contrappunto sconclusionato, surreale, composto da chi si mantiene pur sempre distaccato e finanche scettico?

L'ironia di Satie è probabilmente tutta qui, nel suo nocciolo: nel permanente *distacco* dalla propria opera, nel saper sempre rendere percepibile il *contrario* di ciò che viene affermato in superficie. Il *dubbio*,

in definitiva, come di chi stia facendo qualcosa con zelo, ma al contempo si chieda se non si tratti in realtà di una insulsaggine.

In questo senso, il *Socrate* è un traguardo non privo di problemi. Se si confrontano i brani delle raccolte umoristiche con lo stile del *Socrate* c'è infatti di che rimanere interdetti. Non si tratta semplicemente di differenza, ma di quasi speculare opposizione, come se ogni aspetto che si trovi da un lato fosse stato modificato nel suo contrario.

Se nel periodo umoristico domina la miniatura musicale, il *Socrate* è invece un'opera ampia, dilatata nel tempo. La sola terza parte dura una ventina di minuti; le tre parti messe assieme danno luogo al lavoro più lungo che Satie abbia mai composto. Nei brani umoristici la scrittura procedeva per bruschi accostamenti di materiali eterogenei; nel *Socrate*, per contro, si può parlare di monotonia e immobilità: la declamazione vocale è sillabica, il ritmo mai troppo vario; l'armonia generalmente consonante; i temi ricorrenti che accompagnano il cantato vengono ripetuti con intento decorativo, come a creare uno sfondo a tinta unita su cui il recitativo della voce possa adagiarsi. In contrasto con le parodie stilistiche e le citazioni di musiche preesistenti, prassi fondamentale nel periodo umoristico, nel *Socrate* Satie opta per l'utilizzo della modalità (di ascendenza gregoriana) in uno stile impersonale e fuori dal tempo. Se i brani umoristici erano segnati dall'abbondante presenza di testi verbali da *non recitare* di fronte agli ascoltatori, il testo verbale del *Socrate*, interamente costruito con parole altrui, viene «letto» in modo chiaro e comprensibile, in primo piano rispetto alla musica – e, ancora più importante, in partitura sono presenti pochissime indicazioni di interpretazione, redatte peraltro in tono sobrio. Così, in generale, alla superficie umoristica delle composizioni del 1912-1915, si contrappone nel *Socrate* una superficie «pura e bianca come l'Antico»²⁴⁵.

Che cosa rappresenta dunque il *Socrate*? Il vero impegno di Satie compositore, dopo una lunga parentesi – di distacco dal passato, di maturazione di un nuovo stile, di una nuova collocazione sociale del suo ruolo di musicista – raffigurata dal periodo umoristico? Oppure è l'altra faccia della medaglia, dopo il momento “pubblico” dei brani umoristici in

²⁴⁵ Ivi, p. 203.

cui l'ironista si rivolge verso gli altri, il momento opposto in cui si guarda nel profondo e omaggia la radice stessa del suo agire? Il senso di sospensione che deriva dal gioco ironico riscontrato nel periodo umoristico finisce per riversarsi anche nel lavoro che più di ogni altro sembra esserne l'antitesi.

Quelle che Vladimir Jankélévitch chiama le «trappole dell'ironia»²⁴⁶ si ritrovano per certi versi in Satie. La continua mobilità dell'ironia, il gioco antifrastico perpetuato, infine crea un labirinto dal quale è difficile districarsi. La sospensione può significare una messa in panne. L'ambiguità può divenire confusione. «L'ironista a sua volta diventa un enigma per sé stesso»²⁴⁷, e a volte l'ironia si inganna da sola:

Dapprima si fa la parodia, e dopo si imita con grande serietà quel che si parodiava, si finisce per identificarsi veramente con il ruolo che si interpreta.²⁴⁸

Così ironia e auto-ironia si confondono.

L'ironia è in fondo un tentativo di sdoppiamento, come a voler essere all'interno del meccanismo e allo stesso tempo volerlo osservare dall'esterno, e commentarlo. Da qui la multi planarità, la verticalità, lo svolazzo. Da qui la sospensione. Ma anche il rischio di non potersi più districare dalla manovra, di restare impigliati in un nessun dove. Alla fine, se è questo il caso,

Restano solo aneddoti. L'ironista, dice Jean Paul, passeggia fra aiuole disseminate di macerie multicolori: quando la mordace canzonatura è finita, non resta altro della vita che una varietà d'atomi, di quodlibet e di epigrammi senza legame.²⁴⁹

In definitiva, è in una ambiguità di fondo, irrisolta, che risiede il fascino – e forse anche il limite – di Satie. La sospensione, l'accenno senza mai

²⁴⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, op. cit., p. 131 e sgg.

²⁴⁷ Ivi, p. 132.

²⁴⁸ Ivi, p. 145.

²⁴⁹ Ivi, p. 159.

l'affondo. Con il rischio, probabilmente voluto e ricercato, dell'incomprensione.

Di fronte al *Socrate* i contemporanei tennero conto della fama di umorista con cui l'ironico Satie si era presentato negli anni precedenti. Alla prima esecuzione del «dramma sinfonico», di una purezza bianca e immobile, così privo di emozioni esplicite, il pubblico rise.

Cronologia

1866 - Eric-Alfred-Leslie Satie nasce a Honfleur (Calvados) da padre normanno e madre scozzese, il 17 maggio. Battesimo protestante.

1872 - Morte della madre. Battesimo cattolico.

1874 - Primi studi di musica con l'organista della chiesa Saint-Léonard di Honfleur, diplomato della scuola Niedermeyer che si proponeva il ripristino del gregoriano.

1878 - Si iscrive al Conservatoire National de Musique di Parigi, per armonia e pianoforte. Otto anni dopo si dimetterà senza aver ottenuto un diploma.

1884 - Prima opera conosciuta, un *Allegro* per pianoforte.

1887 - Prima opera pubblicata, un *Valse-Ballet*. Conosce Contamine de Latour, con cui passa molto tempo a condividere esperienze artistiche e a progettare opere comuni. Satie compone alcune *mélodies* su poesie dell'amico, e insieme i due compongono il balletto cristiano *Uspud*.

Inizia la frequentazione del celebre cabaret artistico *Le Chat Noir*, in cui Satie si presenta come "gymnopediste". Compose le *Ogives*, in seguito a lunghe meditazioni a Notre-Dame, e le *Sarabandes*.

1888 - Compose le *Gymnopédies*. Collabora anonimamente alle riviste pubblicate dallo *Chat Noir* e da altri cabaret artistici, quale ad esempio *Le Divan Japonais*.

1889 - Ascolta musiche esotiche all'Esposizione Universale. Inizia a comporre le *Gnossiennes*. Conosce Debussy, anche lui profondamente colpito dalle musiche extra-europee udite all'Esposizione. Il rapporto con Debussy

proseguirà in modo complesso e non pienamente definibile a causa della pressoché nulla corrispondenza fra i due. Probabilmente Satie ha un certo peso nell'indirizzare Debussy verso una concezione musicale lontana dal wagnerismo; Debussy d'altro canto esercita un forte fascino, e forse un po' di soggezione, su Satie, del quale comunque orchestrerà due *Gymnopédies*. Incontro con il Sar Peladan, Gran Maestro Rosa+Croce, che nomina Satie maestro di cappella dell'ordine.

1892 - Vengono eseguite le *Sonneries de la Rose+Croix* nella chiesa di Saint-Germain l'Auxerrois. Satie presenta la sua prima candidatura all'Académie des Beaux Arts; altre due verranno presentate nel 1894 e nel 1896, sempre rifiutate.

Separazione dal Sar Peladan. Satie scrive il preludio per il dramma esoterico *La porte heroïque du ciel* del satanista Jules Bois. Incontro con la pittrice Suzanne Valadon: è la sola relazione sentimentale di cui si abbia notizia sicura.

Dopo la rottura con la Valadon, Satie fonda una sua propria chiesa, l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, per la quale dirige e redige integralmente un bollettino a stampa, il «Cartulaire». Compone una *Messe de pauvres*.

1900 - Accompagna al pianoforte lo chansonnier Vincent Hyspa nei cabaret di Montmartre. Scrive canzoni per Paulette Darty, diva del music-hall: *Je te veux, La Diva de l'Empire*.

1902 - Il *Pelleas et Melisande* di Debussy, espressione più compiuta di un'estetica condivisa, provoca in Satie una crisi creativa: «non c'è più niente da fare in questa direzione», scrive; «Devo trovare qualcos'altro, o sono perduto».

1903 - Compone i *Trois morceaux en forme de poire*. Si iscrive alla Schola Cantorum diretta da Vincent D'Indy per studiare contrappunto e orchestrazione, nonostante il parere sfavorevole di Debussy: otterrà così il primo diploma a quarantadue anni. Partecipa alla vita sociale del sobborgo di Arcueil, dove vive.

- 1910 - Viene “scoperto” da Ravel e dai Jeunes Ravêlites, che rivalutano entusiasticamente i lavori di vent'anni prima. Viene però ignorata la musica più recente di Satie, perché nata in concomitanza degli studi accademici alla Schola Cantorum. Alla stima di Ravel non corrisponde simpatia e neppure gratitudine da parte di Satie.
- 1912 - Incontro con Ricardo Viñes, giudicato l'interprete ideale. Per lui Satie compone una cinquantina di pezzi brevi per pianoforte, dai *Préludes flasques pour un chien* agli *Avant-dernières pensées*, espressioni del nuovo stile «umoristico» adottato.
- 1913 - L'anno in cui esplode il *Sacre* di Stravinskij e viene pubblicata «L'arte dei rumori» di Russolo, Satie scrive il dramma *La piège de Meduse*, capolavoro di teatro dell'assurdo ante litteram, che anticipa gli atteggiamenti dadaisti. Nel dramma sono inseriti sette brevi intermezzi musicali che devono essere danzati da uno scimpanzé.
- 1917 - Collaborazione con Cocteau, Picasso e Diaghilev per *Parade*, apoteosi di una «estetica del circo e del music-hall» contrapposta alla seriosità post-romantica. La partitura presenta una costruzione a collage, con brevissime idee musicali (corale, valzer, ragtime, fugato, ecc.) accostate le une alle altre in un mosaico privo di sviluppo lineare. L'anno dopo Cocteau pubblica *Le Coq et l'Arlequin*, manifesto della nuova estetica.
- 1919 - Presentazione del dramma sinfonico *Socrate*. In partitura vi sono pochissime indicazioni e in generale la mancanza di qualsiasi abbandono sentimentale. Il modello sembra essere il canto gregoriano. Nonostante questa pretesa seriosità, la fama del Satie umorista è tale da spingere il pubblico a ridere durante la rappresentazione. D'altronde in questo periodo la musica di Satie viene inserita nelle serate dadaiste a Zurigo.
- 1920 - Si costituisce il gruppo dei «Sei» ispirato alla musica di Satie e all'estetica di Cocteau.

In occasione di una mostra di pittura di bambini, Satie presenta la sua notoria *Musique d'ameublement*.

1924 - Separazione da Cocteau, Poulenc e Auric. Attaccato dai surrealisti, Satie compone *Relâche* in collaborazione con Picabia, e *Cinéma*, partitura per il film *Entr'acte* di René Clair.

1925 – Erik Satie muore di cirrosi epatica all'ospedale Saint-Joseph, il 1 luglio.

Bibliografia

Umoreismo e ironia

AA. VV., *Enciclopedia of Rhetoric*, ed. by T. O. Sloane, Oxford University Press, 2001

AA. VV., *Il comico*, a cura di C. Sini, Milano, Jaca Book, 2002

ALLEMANN, B., *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1971

ALLEMANN, B., *De l'ironie en tant que principe littéraire*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 385-398

BATESON, G., *Il ruolo dell'umorismo nella comunicazione umana* [1952], in «Aut aut», 282, 1997, pp. 4-51

BAUDELAIRE, C., *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1100-1121

BERGER, P. L., *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, il Mulino, 1999

BERGSON, H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1982

BRETTON, A., *Antologia dello humour nero*, nuova edizione a cura di P. Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1996

CALVESI, M., *Duchamp invisibile*, Roma, 1975

CAROFILIO, V., *Fra «humeur» e «humour»: natura, ethos, degradazione e sublimazione, ovvero come rendere alla Francia quel che non è (solo) inglese*, in «Lectures», 9, 1981, pp. 11-41

CRITCHLEY, S., *Humour*, Genova, il melangolo, 2004

D'ANGELI, C. – PADUANO, G., *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999

DEBYSER, F., *Les mécanismes de l'ironie*, in «Lectures», 9, 1981, pp. 141-158

DELEUZE, G., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005

DUCROT, O., *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Roma, Officina Edizioni, 1979

- ECO, U., *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», 49, 1983, pp. 19-22
- ESCARPIT, R., *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960
- FERRONI, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974
- FREUD, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in ID., *Opere*, V, Torino, Boringhieri, 1972
- FREUD, S., *L'umorismo*, in ID., *Opere*, X, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 503-508
- GÉNETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989
- GIULIANI, M. V. – ORLETTI, F., *Aspetti dell'ironia linguistica*, in *Psicologia e retorica* a cura di G. Mosconi e V. D'Urso, Bologna, il Mulino, 1977, pp. 39-53
- HUTCHEON, L., *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 467-477
- HUTCHEON, L., *Ironie, satire, parodie*, in «Poétique», 46, 1981, pp. 140-155
- JANKÉLÉVITCH, V., *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1997
- JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di E. Spedicato, Padova, Il Poligrafo, 1994
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'ironie comme trope*, in «Poétique», 41, 1980, pp. 108-127
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Problèmes de l'ironie*, in «Linguistique et sémiologie», 2, 1978, pp. 11-46
- KIERKEGAARD, S., *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Milano, Rizzoli, 1995
- KOESTLER, A., *L'atto della creazione*, Roma, Ubaldini, 1975
- LAUSBERG, H., *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969
- MARCHESE, A., *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978
- MIZZAU, M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984

MORREALL, J., *The Philosophy of Laughter and Humour*, State University of New York Press, 1987

MUECKE, D. C., *Analyses de l'ironie*, in «Poétique», 36, 1978, , pp. 478-494

OLBRECHTS-TYTECA, L., *Il Comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977

PERL, R., *The influence of a social factor upon the appreciation of humor*, in «American Journal of Psychology, n. 45, 1933

PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1992

PROPP, V., *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di G. Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988

RECANATI, F., *La transparence et l'énonciation*, Paris, éditions du Seuil, 1979

SANTARCANGELI, P., *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989

SCHLEGEL, F., *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e traduzione di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967

SCHWARZ, A., *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Torino, Einaudi, 1974

SPERBER, D. – WILSON, D., *Les ironies comme mentions*, in «Poétique», 36, 1978, pp. 399-412

STAROBINSKI, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984

Umorismo e ironia in musica

AA.VV., *Cantando e scherzando. Il comico in psicoanalisi e musica*, a cura di R. Carollo, Cremona, Cremonabooks, 2004

AA. VV., *Frank Zappa domani*, a cura di G. Salvatore, Roma, Castelvechi, 2000

AA.VV., *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Actes du colloque de Montpellier, 16-18 juillet 1996, Climats, 2001

AA. VV., *Haydn*, a cura di A. Lanza, Bologna, il Mulino, 1999

- AA. VV., *Stravinskij*, a cura di G. Vinay, Bologna, il Mulino, 1992
- ABERT, H., *Mozart. La maturità 1783-1791*, Milano, il Saggiatore, 1985
- ADORNO, T. W., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1980
- ADORNO, T. W., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, introduzione e cura di E. Napoletano, Torino, Einaudi, n. e. 2005
- BARONI, M., *L'ermeneutica musicale*, in *Enciclopedia della musica*, II, Torino, Einaudi, 2002
- CASABLANCAS DOMINGO, B., *El humor en la musica: broma, parodia e ironia: un ensayo*, Berlin, Reichenberger, 2000
- DALMONTE, R., *Towards a Semiology of Humour in Music*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 26/2, 1995, pp. 167-187
- DAHLHAUS, C. – EGGEBRECHT, H. H., *Che cos'è la musica?*, Bologna, il Mulino, 1988
- EINSTEIN, A., *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951
- FISHER, F., *Musical Humor: A Future as Well as a past?*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 32/3, 1974, pp. 375-383
- GRUHN, W., *Wie heiter ist der Kunst?*, in «Österreichische Musikzeitschrift», n. 38, 1983, pp. 677-678
- GRUNEBERG, R., *Humor in Music*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 30/1, 1969, pp. 122-125
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Atti dei Convegni Lincei n. 110, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994
- JANKÉLÉVITCH, V., *La musica e l'ineffabile*, traduzione italiana e cura di E. Lisciani-Petrini, Milano, Bompiani, 1998
- KIDD, J. C., *Wit and Humor in Tonal Syntax*, in «Current Musicology», 21, 1976, pp. 70-82
- LISTER, L.-J., *Humor as a Concept in Music*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994
- MEYER, L. B., *Emozione e significato nella musica*, Bologna, il Mulino, 1992
- NATTIEZ, J.-J., *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Torino, Einaudi, 2004

- NATTIEZ, J. J., *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989
- NICASTRO, G., *Le Sinfonie di Gustav Mahler*, Milano, Mursia, 1998
- PRINCIPE, Q., *Mahler*, Milano, Rusconi, 1983
- ROGNONI, L., *Gioacchino Rossini*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino, Einaudi, 1977
- SCHUMANN, R., *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi, 1950
- SOLOMON, M., *Mozart*, Milano, Mondatori, 1996
- STEPHAN, R., *Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik*, in «Melos/NZ», 138, 1976
- STRAVINSKIJ, I. – CRAFT, R., *Colloqui con Igor Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977
- VINAY, G., *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987
- WHEELLOCK, G. A., *Haydn's Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, New York, Schirmer Books, 1992

Scritti di Satie

- SATIE, E., *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Milano, Adelphi, 1980
- SATIE, E., *Correspondance presque complète, réunie et présentée par Ornella Volta*, Paris, Fayard/Imec, 2000

Scritti su Satie e dintorni

- AA.VV., *All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust*, a cura di C. de Incontrera, Teatro Comunale di Monfalcone – Trieste, 1987
- AA.VV., *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di G. Borio e M. Casadei Turrani Monti, Lucca, LIM, 2001
- APPIGNANESI, L., *Cabaret*, New York, Universe Books, 1976

- AUSTIN, W., *Satie before and after Cocteau*, in «The Musical Quarterly», Vol. 48, No. 2, 1962, pp. 216-233
- BARKER, N.J., *Parody and Provocation: «Parade» and the Dada Psyche*, in «RidIM/RCMI Newsletter» XXI/1, 1996, pp. 29-35
- BÉHAR, H., *Erik Satie e il conformismo ironico*, in *Teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-72
- BRINDEJONT-OFFENBACH, J., *Cinquante ans de l'opérette française*, in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Rohozinski, 1925, pp. 199-232
- CANO, C., *Erik Satie: calligramma e nonsenso*, in «il Verri», 6, 1977, pp. 91-104
- CHENNEVIERE, R. D., *Erik Satie and the Music of Irony*, in «The Musical Quarterly», 5/4, 1919, pp. 469-478
- CABY, R., *Il y a vingt-cinq ans mourait Erik Satie, "musicien médiéval" aux prises avec les hommes, le rêves et le démon*, in «Le Figaro littéraire» del 24 giugno 1950
- COCTEAU, J., *Il Gallo e l'Arlecchino*, Firenze, Passigli, 1987
- CORTOT, A., *Le cas Erik Satie*, in «Revue musicale», 19/183, 1938
- DAVIS, M. E., *Erik Satie*, London, Reaktion Books, 2007
- FAZIO, M., *Cabaret, anticamera del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 899-919
- GILLMOR, A. M., *Erik Satie and the concept of Avant-Garde*, in «Musical Quarterly», 69/1, 1983, pp. 104-119
- GOWERS, P., *Erik Satie*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVI, London, Macmillan, 1980, pp. 515-520
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Erik Satie: tra coinvolgimento e distacco*, in *Tout Satie*, Edizioni del Teatro alla Scala, pp. 7-21
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Venezia, Marsilio, 1979
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Satie, la musica e lo spettacolo*, in «Il Dramma», 4, 1981, pp. 13-17
- KOECHLIN, C., *Erik Satie*, in «Revue musicale», 5/2, 1924, pp. 193-207
- LAJOINIE, V., *Erik Satie*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1985

- LEIRIS, M., *L'humour d'Erik Satie*, in «La Nouvelle Revue Française», 292, 1938, pp. 163-164
- LODI, A., *Erik Satie e l'avanguardia. Da «Parade» a «Relâche»*, in «il Verri», 6, 1977, pp. 105-137
- MELLERS, W., *Erik Satie and the "Problem" of Contemporary Music*, in «Music and Letters», 23/3, 1942, pp. 210-227
- MILHAUD, D., *Notes sans musique*, Paris, René Juillard, 1949
- MYERS, R., *Erik Satie*, London, Dennis Dobson, 1948
- MYERS, R., *Modern French Music. From Fauré to Boulez*, New York, Da Capo Press, 1984
- MYERS, R., *The Strange Case of Erik Satie*, in «The Musical Times», 86/1229, 1945, pp. 201-203
- ORLEDGE, R., *Satie's approach to composition in his later years (1913-24)*, in «Proceedings of the Royal Music Association», 111, 1984-5, pp. 155-179
- ORLEDGE, R., *Satie the composer*, Cambridge University Press, 1990
- PERLOFF, N., *Art and Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Claredon Press, 1991
- POULENC, F., *Moi et mes amis, confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, La Palatine, 1963
- RAMACCI, C., *Il periodo umoristico nella produzione di Erik Satie. Le opere per pianoforte dal 1912 al 1915*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII/4, 1994
- RASIN, V., «*Les Six*» and Jean Cocteau, in «Music & Letters», Vol. 38, No. 2, 1957, pp. 164-169
- REY, A., *Erik Satie*, Paris, Seuil, 1974
- RICHARD, N., *A l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961
- ROY, J., *Erik Satie*, in *Présences contemporaines, musique française*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962
- SAVINIO, A., *Erik Satie*, in ID., *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 279-83
- SHATTUCK, R., *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, il Mulino, 1990

TEMPLIER, P.D., *Erik Satie*, Paris, Edition Rieder, 1932

TESTI, F., *La Parigi musicale del primo Novecento*, Torino, EDT, 2003

VOLTA, O., *Dossier Erik Satie*, in «Revue internationale de Musique Française, 8/23, 1987, pp. 5-98

VOLTA, O., *Erik Satie, l'usignolo col mal di denti*, in «Alfabeta», 12, 1980, pp. 7-8

VOLTA, O., *La banlieue d'Erik Satie*, Arcueil, Editions Macadam & C., 1999

WHITING, S. M., *Erik Satie and Vincent Hyspa : notes on a collaboration*, in «Music & Letters», 77/1, 1996, pp. 64-91

WHITING, S. M., *Musical Parody and Two "Oeuvres posthumes" of Erik Satie: The Rêverie du pauvre and the Petite musique de clown triste*, in «Revue de musicologie», 81/2, 1995, pp. 212-34

WHITING, S. M., *Satie the Bohemian. From Cabaret to Music Hall*, Oxford University Press, 1999